littérature et langages

le roman
le récit non romanesque
le cinéma

FERNAND NATHAN

LITTÉRATURE

GENEVIÈVE IDT
Ancienne élève de l'École Normale Supérieure
Agrégée des Lettres
Maître-assistant de littérature française
à l'Université de Paris X

ROGER LAUFER
Ancien élève de l'École Normale Supérieure
Agrégé de l'Université. Docteur ès Lettres
Professeur de littérature française
à l'Université de Paris VIII

FRANCIS MONTCOFFE
Agrégé des Lettres
Professeur au Lycée Florent-Schmitt de Saint-Cloud

COLLECTION DIRIGÉE PAR
HENRI MITTERAND
Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure
Agrégé de l'Université, Docteur ès Lettres
Professeur à l'Université de Paris VIII

ET LANGAGES

LES GENRES ET LES THÈMES

le roman
le récit
non romanesque
le cinéma

TEXTES ET TRAVAUX

FERNAND NATHAN EDITEUR
*18, rue Monsieur-le-Prince - PARIS VI^e^*

COLLECTION LITTÉRATURE ET LANGAGES

Cette collection s'inspire des orientations nouvelles de l'histoire et de l'analyse littéraires. Les textes y sont distribués par ***genres,*** *par* ***thèmes*** *et par* ***époques.*** *Ils sont étudiés pour les aspects singuliers de leurs* ***formes*** *et de leurs* ***langages,*** *et dans leurs liens avec la vie sociale. Ils suscitent une grande variété de recherches et d'essais, individuels et collectifs.*

VOLUME 1

Le langage - Le théâtre
La parole et l'image

Une initiation à l'étude linguistique. — Un panorama des techniques de la scène et des grands textes du théâtre antique, classique et moderne. — L'expression radiophonique et télévisuelle.

VOLUME 2

Le conte - La poésie

Le conte populaire oral, le conte classique, le conte fantastique, la fiction moderne. — Les voies de l'inspiration poétique : poèmes d'amour et poèmes d'engagement. L'écriture du poème et ses recherches.

VOLUME 3

Le roman - Le récit non romanesque
Le cinéma

Les modes de production et de consommation du roman. Les problèmes de la composition et de l'écriture romanesques. — L'histoire, le mythe, les mémoires, le récit de voyage, les confessions, l'autobiographie. — Une introduction à la "grammaire" et à la thématique du cinéma.

VOLUME 4

La littérature et les idées

Le moi, la raison, l'histoire, la société : une histoire de la pensée française, par la lecture et le commentaire des œuvres des philosophes, des moralistes, des critiques et des polémistes, de MONTAIGNE à SARTRE.

VOLUME 5

Thèmes et langages de la culture moderne

Les données économiques, sociales et idéologiques de la culture contemporaine. — Les orientations de la littérature et des arts dans le dernier quart du XX[e] siècle.

Chaque volume est pourvu d'une iconographie abondante, qui donne lieu à ***une étude combinée du texte et de l'image.***

LITTÉRATURE ET LANGAGES :
une approche moderne, cohérente et méthodique du fait littéraire.

© *Éditions Fernand Nathan 1975*

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur.

Avant-propos

Conformément à la distribution par genres et par formes littéraires que nous avons exposée dans l'Avant-propos du tome I de la collection *Littérature et Langages*, le tome III est consacré tout entier à la narration, au récit, qu'il s'agisse du récit littéraire, exclusivement textuel, ou du récit cinématographique : le film de fiction.

Sur les trois sections que comporte ce volume, deux concernent le récit de fiction : *roman* et *cinéma ;* une concerne le *récit non romanesque* (non compris le conte, qui, pour des raisons particulières, a fait l'objet d'une section entière dans le volume II).

LE ROMAN

Les pages de *Littérature et Langages* consacrées au roman conviennent surtout à un enseignement qui, sans négliger l'acquisition de rudiments en histoire littéraire, insiste sur la pratique de la lecture et de l'expression écrite et orale.

Nous ne présentons ni une histoire complète du genre romanesque, ni une simple anthologie de belles pages, mais **un recueil ordonné d'exercices individuels ou collectifs, à pratiquer sur les textes proposés en exemples, ou sur des textes plus étendus ;** un guide pour la lecture des romans complets, qui prend en compte toutes les données de la critique moderne, plus féconde en ce domaine que partout ailleurs. A partir de ce guide, la classe pourra choisir, selon ses goûts et son niveau, des romans intégraux, pour en faire une lecture cursive et y appliquer la méthode d'analyse que nous utilisons. C'est en ce sens que le recueil de « morceaux choisis » trouve sa valeur. Celui-ci ne se veut pas clos sur ses propres choix et son propre système, mais ouvert sur l'ensemble de la littérature romanesque.

Les textes cités sont **extraits des œuvres des plus grands romanciers français et étrangers,** du XVII[e] siècle à nos jours : Mme de La Fayette, Diderot, Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust, Céline, Malraux, Dostoïevski, Kafka, Joyce, Soljenitsyne, etc. Là aussi, nous nous refusons à nous enfermer à l'intérieur du seul domaine français. Nous avons choisi ces textes tant pour leur valeur esthétique que pour leur intérêt exemplaire, du point de vue du contenu ou du point de vue de la technique.

Avec eux, pour susciter l'étude comparative et contrastive, on trouvera **des textes empruntés à la para-littérature.** Nous n'avons pas voulu en effet composer une anthologie offerte à une admiration inconditionnelle, mais une série de points de repères dans l'ensemble de la production romanesque — qui ne compte pas que des chefs-d'œuvre. L'occasion est ainsi fournie aux élèves d'exercer leur esprit critique et leur jugement esthétique. Beaucoup de jeunes consomment de ces produits « sous-littéraires », sans que l'école leur donne toujours les moyens de prendre leurs distances.

Si ce volume ne prétend pas fournir une histoire du roman, il n'en comprend pas moins **un tableau chronologique de l'évolution du genre,** et un panorama de ses modes de diffusion, depuis l'époque classique.

Quoique non chronologique, l'ordre de présentation des textes n'est pas arbitraire. Le roman est un objet culturel qui répond à des besoins précis et qui remplit une fonction dans la société : il transmet idéologies et fantasmes. Toutes les institutions culturelles, écoles, églises, sociétés littéraires, maisons d'édition, radio, télévision, peuvent en influencer la création et la lecture. La première partie de cette section du volume III étudie donc **les modes de « production » et de « consommation du roman »,** avec la double diffusion, depuis le XX^e^ siècle, d'un roman littéraire et d'un roman « paralittéraire » (feuilleton sentimental, roman édifiant, roman policier, roman d'espionnage, etc.). L'élève est ici incité à replacer le texte dans son environnement social, à y chercher à la fois un témoignage sur le réel et le reflet des représentations plus ou moins imaginaires qu'une société se forme d'elle-même. Les observations et les questions proposées dans cette partie conviendront mieux à une classe que les questions de technique littéraire n'intéressent pas encore.

La deuxième partie insiste sur **les formes et les techniques de la composition et de l'écriture romanesques :** l'intrigue, l'espace et le temps dans le roman, les personnages, les points de vue narratifs, les relations du récit et du dialogue, etc. Elle porte sur des textes d'une facture raffinée, et s'adresse à des élèves déjà sensibilisés aux problèmes de l'écriture narrative. Aussi avons-nous proposé dans l'appareil pédagogique des exercices de rédaction et de réécriture, de l'invention libre au pastiche, en relation avec les textes étudiés, à la fois pour susciter le goût de l'expression et de la création même chez des élèves qui se croient peu doués, et pour les familiariser avec des techniques qui leur paraîtront moins arides s'ils s'y sont eux-mêmes essayés.

De nombreux renvois, d'un texte à l'autre, habituent les élèves à chercher des relations entre des textes apparemment très différents, à remarquer des permanences et des ruptures, et à tenter de les expliquer.

LE RÉCIT NON ROMANESQUE

Le roman et le cinéma sont devenus dans notre société les formes habituelles du récit de fiction. Mais ce sont deux formes nouvelles, qui caractérisent chacune un siècle, le XIX^e^ et le XX^e^, et qui n'ont pas évincé d'autres genres qui se veulent ou se disent véridiques : **l'histoire, les récits de voyages, les mémoires, l'autobiographie.**

Nous y ajoutons — en tête — **le mythe :** mythe religieux et mythe épique. Car, de toutes les formes du récit non romanesque, c'est le mythe qui nous apporte le plus. Il met en question nos idées reçues sur l'opposition entre le réel et l'imaginaire. Il relativise cette opposition, en la faisant tributaire des mentalités et des traditions. Nous insérons donc délibérément dans ce volume des récits tirés de la Bible, des épisodes légendaires de l'Antiquité gréco-romaine, des mythes empruntés aux civilisations dites « primitives ».

Devant ces textes traduits, et souvent difficiles à saisir hors de leur contexte, l'étude spécifique des techniques et du langage perd de son importance : l'intuition et la réflexion sur le sens prennent sa place. C'est pourquoi l'appareil pédagogique est ici de dimensions restreintes. Les textes proposés sont courts, peu nombreux, mais divers. Il appartiendra au professeur de choisir les directions indiquées et de la prolonger en exploitant les suggestions de « Recherches » et « Essais ».

LE CINÉMA

Il est temps d'enseigner le cinéma dans les classes du second cycle; ou, plus exactement, de donner aux élèves les principales clés qui leur permettront d'apprécier avec lucidité les qualités des films.

Certes, la production cinématographique change rapidement. Il n'est pas facile de voir dans les salles du circuit commercial les anciens chefs-d'œuvre. Cependant, les ciné-clubs se sont multipliés; il en existe maintenant dans de nombreux lycées, en plus des ciné-clubs municipaux, des maisons de la culture, ou des salles d'art et d'essai. En outre, la télévision dispose elle-même de ses propres programmes de ciné-club. On peut donc, sinon travailler en classe sur pièces (comme c'est le cas pour les textes), au moins faire références à des œuvres dont les élèves sont nombreux à connaître le thème et le style.

On peut, à plus forte raison, prendre dans le cinéma français ou étranger des exemples multiples pour un même sujet d'étude, tel que le plan, ou le mouvement d'appareil, ou le rôle du décor, etc. Chaque élève connaîtra au moins un de ces exemples. De même, on peut étudier un genre, par exemple le western, avec la certitude que les cinémas de la ville, ou les programmes de télévision, en fournissent aux élèves au moins un spécimen par semaine.

C'est le pari que nous prenons dans cette section du volume III, en y aménageant une série de « séquences » où l'élève et le professeur trouveront d'un côté des photogrammes significatifs (en page de gauche), et des explications, des thèmes d'exercices, de recherches et d'essais (en page de doite). La classe s'initiera ainsi à ce qu'on appelle parfois **la grammaire du langage cinématographique,** aux **problèmes du scénario et de la réalisation,** enfin à **l'exploration des thèmes et des genres du cinéma.**

L'unité de ce volume tient pour une part au fait que, chaque fois que cela était possible, nous avons lancé des passerelles entre le cinéma, le roman et l'histoire. Les élèves comprendront ainsi qu'un même problème de narration — par exemple le traitement de la durée, ou celui du personnage — peut trouver des solutions différentes dans un langage et dans l'autre. Ils percevront le commun intérêt de ces trois variétés du récit pour les aspects fondamentaux de la condition humaine et de la vie sociale.

LES AUTEURS

Les astériques qu'on trouvera ici et là dans les appareils pédagogiques renvoient au glossaire des termes de critique littéraire qui figure à la fin de ce volume. Les astériques qui suivent certains mots dans les textes incitent à la consultation d'un dictionnaire.

le roman

Les chapitres qui suivent ne constituent ni une histoire du roman, ni une anthologie de belles pages romanesques. C'est un recueil d'exercices individuels ou collectifs, à pratiquer sur les fragments donnés en exemples ou sur d'autres plus étendus. Car le roman, plus que tout autre genre littéraire, souffre du morcellement, et un ensemble de morceaux choisis ne peut que compléter la lecture et l'étude de romans complets.

Les textes cités serviront donc de référence et de comparaison : empruntés aussi bien à la paralittérature qu'à la littérature, ils ont été choisis moins pour leur valeur esthétique que pour leur caractère exemplaire. S'ils sont tous accompagnés d'un appareil pédagogique, c'est que les questions posées peuvent orienter vers une méthode de lecture applicable à bien d'autres textes.

La première partie du recueil donne à réfléchir sur les diverses fonctions des romans dans la vie sociale et individuelle, sur les relations entre le récit et le réel qu'il prétend représenter, sur les désirs qu'il suscite ou satisfait, sur l'idéologie qu'il exprime. La deuxième partie permet d'étudier diverses techniques narratives et peut aisément prêter à des pastiches, afin de lier la pratique de la lecture à celle de l'écriture.

PREMIÈRE PARTIE

Roman et société

Une lecture entraînante — *An absorbing subject*

I. LE ROMAN ET SON PUBLIC

Le roman est un produit de consommation soumis comme les autres aux règles de la production et du marché. Mais c'est un objet culturel qui répond à des besoins précis et remplit une certaine fonction dans la société : il formule et transmet idéologies et fantasmes. Toutes les institutions culturelles, églises, école, université, sociétés littéraires, maisons d'éditions, et, aujourd'hui, radio et télévision, peuvent en influencer la création et la lecture.

On étudiera successivement l'histoire de la production et de la consommation du roman, la double diffusion, depuis le XIX^e^ siècle, des romans littéraires et paralittéraires, la présentation du produit.

I. PRODUCTION, DIFFUSION ET LECTURE DU ROMAN EN FRANCE, JUSQU'A LA FIN DU XIX^e^ SIÈCLE.

1. Le mot et la chose

Voici tout d'abord quelques définitions :

• *Roman*

— Au début du XII^e^ siècle : langue vulgaire issue d'un latin abâtardi parlé par le peuple; s'oppose à la langue savante qu'est le latin écrit et parlé par les clercs. Par extension : texte en langue vulgaire traduit du latin.

— Au milieu du XII^e^ siècle : récit en langue romane.

— Au XVII^e^ siècle : « histoires feintes d'aventures amoureuses écrites en prose avec art pour le plaisir et l'amusement des lecteurs » (Huet, *De l'origine des romans*).

— Au XX^e^ siècle : « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures » *(Petit Robert).*

• *Romancier, romancer* (verbe)

— Au début du XIII^e^ siècle : traduire du latin en français.

— Au début du XIV^e^ siècle : raconter en français.

— Au XVII^e^ siècle : raconter des faits en les déformant de manière romanesque.

• *Romanesque :* qui tient du roman : merveilleux, fabuleux, rempli d'aventures extraordinaires; s'oppose à *réaliste, banal, prosaïque.*

◄ **Daumier** (1808-1879), *Une lecture entraînante.*

« Je dois à ces boîtes magiques (...) mes premières rencontres avec la beauté. Quand je les ouvrais, j'oubliais tout : était-ce lire? Non, mais mourir d'extase : de mon abolition naissaient aussitôt des indigènes munis de sagaies, la brousse un explorateur casqué de blanc. J'étais *vision,* j'inondais de lumière les belles joues sombres d'Aouda, les favoris de Philéas Fogg. Délivrée d'elle-même enfin, la petite merveille se laissait devenir pur émerveillement. »

(J.-P. Sartre, *Les Mots*)

Il existe d'autres types de récits de fiction :

- *Le conte*
  - — Au Moyen Age : récit de faits réels.
  - — A partir du XVI[e] siècle : récit de faits imaginaires.
- *L'histoire*
  - — Au XV[e] siècle : récit d'actions réelles.
  - — A partir du XVII[e] siècle : récit d'actions inventées.
- *La nouvelle*
  - — Au XV[e] siècle : court récit d'une aventure récente, racontée par les contemporains pour la première fois.
  - — A partir du XVII[e] siècle : roman court.

2. Avant l'imprimerie

Les conditions de production du « roman ».

Au cours des XI[e] et XII[e] siècles, les chansons de geste témoignent de l'ascension des seigneurs féodaux à l'occasion des Croisades : elles exaltent leurs prouesses et expriment leur système de valeurs.

Le « roman » proprement dit apparaît en même temps que la poésie lyrique « courtoise » : au milieu du XII[e] siècle, les grands seigneurs enrichis au détriment des petits nobles s'éloignent du peuple. La paix et la prospérité relatives leur donnent des loisirs et permettent une vie de cour raffinée. Le départ des hommes pour les Croisades a laissé grandir l'influence des clercs, et surtout des femmes de l'aristocratie, comme Éléonore d'Aquitaine et Marie de Champagne.

Les conditions de consommation.

Tandis que les chansons de geste, poèmes épiques en décasyllabes, étaient psalmodiées de mémoire, le « roman », poème en octosyllabes, récrit à partir du XIII[e] siècle en prose, était lu à haute voix par une dame lettrée ou par un jongleur. Mais si les auditeurs des romans appartenaient surtout aux cours princières, la bourgeoisie citadine écoutait aussi bien des « romans » que des fabliaux, dont les genres tendent à se mêler; la littérature orale franchit aisément les barrières sociales.

Les formes et contenus des œuvres majeures.

- *Les romans « courtois » :*

Comme les poèmes épiques, ils décrivent les prouesses guerrières de héros vaillants soumis au système de valeurs d'une société féodale. L'intrigue est fondée sur la récompense des prouesses, le système des personnages oppose le traître et le lâche au héros fidèle et courageux. Mais le roman «courtois» juxtapose à ces règles de l'épopée les talents féminins : la récompense de la prouesse n'est plus le pouvoir et la richesse, mais l'amour d'une femme; le héros ajoute la courtoisie à la vaillance. Ainsi *Tristan et Iseut,* dans la version de Béroul, brutale et violente, ou celle de Thomas, plus fine et complexe; *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette* et *Le Conte du Graal,* écrits par Chrétien de Troyes au XII[e] siècle, repris par Robert de Boron, et recomposés en prose au XIII[e] siècle par des romanciers inconnus, sous la forme du *Cycle de Perceval* et du *Cycle de Lancelot.*

- *Les romans satiriques ou didactiques : Le Roman de Renart* (XIII[e] siècle), qui représente la société féodale sous les traits d'une population d'animaux; *Le Roman de la Rose* (1230, 1270-80), commencé par Guillaume de Lorris et achevé par Jean de Meung, roman allégorique où l'Amant tente la quête de la Rose à travers les pièges que dressent Danger, Honte, Peur, avec l'aide de Nature et de Génius.

3. De la Renaissance à la Révolution

a) A la Renaissance.

L'invention de l'imprimerie, les grandes découvertes, l'essor du capitalisme et de la bourgeoisie commerçante modifient les conditions de production et de lecture des romans.

On lit encore des versions simplifiées de romans médiévaux *(Les quatre Fils Aymon),* des romans de chevalerie traduits *(Amadis de Gaule,* écrit par l'Espagnol Montalvo en 1508, traduit en 1547; *Le Roland furieux,* écrit par l'Italien L'Arioste en 1516).

Mais dans les bibliothèques des grands seigneurs et des riches bourgeois, on trouve surtout des romans qui prennent le contre-pied des romans de chevalerie : la somme parodique et didactique de *Gargantua* et *Pantagruel* de Rabelais (1532-64), qui répond à la curiosité encyclopédique des nouveaux lecteurs; les romans picaresques espagnols (*Les Aventures de Lazarillo de Tormès,* 1554, *Guzman d'Alfarache,* d'Aleman, voir p. 129), aventures d'un héros famélique, ou les romans parodiques (*Don Quichotte,* de Cervantès, 1605-1615).

b) Des guerres de religion à la mort de Louis XIV.

- *Les conditions de diffusion :*

La séparation des publics s'accentue. La pratique du colportage, c'est-à-dire la vente par des marchands ambulants, répand parmi les artisans des villes les brochures de la *Bibliothèque bleue,* couvertes du papier bleu qui servait à envelopper les pains de sucre; elles sont destinées à la lecture à haute voix pendant les veillées. Le milieu des lecteurs de longs romans en plusieurs volumes reliés se restreint : les tirages varient entre 500 et 3 000 exemplaires. Ce sont surtout des gentilshommes, qui découvrent à la fin des guerres de religion le loisir de lire. C'est un genre mondain, que les doctes et les directeurs de conscience méprisent pour sa frivolité; certains servent de manuel de bienséance. Il ne fait pas partie des genres littéraires recensés par Boileau. Les auteurs, souvent de grands seigneurs, s'efforcent de garder l'anonymat.

- *Les formes et les contenus des œuvres majeures :*

Les romans « baroques » : Ce sont de longs récits d'aventures héroïques et sentimentales dans un décor pastoral. Les héros y font preuve des mêmes vertus féodales d'obéissance, de courage et de loyauté dans leurs conquêtes militaires et amoureuses (voir *L'Astrée,* p. 99).

Les romans parodiques transposent ces aventures dans des milieux bourgeois. Cependant, ils ne sont destinés ni au peuple ni à la bourgeoisie : « Ce n'est pas une mauvaise leçon pour les grands seigneurs que d'apprendre comment sont contraints de vivre les pauvres, pour ce que cela leur donne de la compassion pour le simple peuple » (Sorel). Citons *L'Histoire comique de Francion,* de Sorel (1623-33), roman picaresque rempli d'anecdotes; *Le Roman comique,* de Scarron (1651-57), aventures burlesques d'une troupe de comédiens; *Le Roman bourgeois,* de Furetière (1666), qui choisit des sujets inconnus jusque-là dans le roman : les aventures dénuées d'héroïsme d'une belle fille bourgeoise et romanesque, dans un univers encombré de procès et de soucis d'argent.

Les romans « classiques », qu'on appelle plutôt « nouvelles historiques » ou « histoires secrètes », décrivent avec sobriété des événements d'une époque rapprochée, et prétendent ne révéler que la vérité (voir *La Princesse de Clèves,* p. 205).

c) Au XVIII[e] siècle : le roman porte-parole de la bourgeoisie.

- *Le public :*

A la veille de la Révolution, 37 % des Français savent signer; ceux qui savent lire sont sûrement plus nombreux que ceux qui savent écrire. Le roman change de public : il est écrit pour des bourgeois de situation aisée, souvent par des bourgeois ou des nobles mésalliés.

• *Formes et contenus :*

A la différence du roman parodique du XVII[e] siècle, il ne tourne plus en dérision les mœurs des roturiers, mais celles, décadentes, de l'aristocratie (Crébillon : *Le Sofa,* Laclos : *Les Liaisons dangereuses,* 1782). Les héros, souvent orphelins, bâtards ou enfants trouvés, mettent tout leur héroïsme à parvenir dans la société ou à bien gérer leurs affaires (Lesage : *Gil Blas de Santillane,* 1715-1735), toute leur passion dans des amours quotidiennes et familiales (Marivaux : *La Vie de Marianne,* 1731, Rousseau : *Julie ou la Nouvelle Héloïse,* 1761). D'autre part, le public, rebuté par un romanesque qui lui semble propre à l'aristocratie, préfère la fiction déguisée en vérité, en « histoires vraies », en « lettres », en « Mémoires ».

4. De la Révolution à l'instruction gratuite et obligatoire (1882)

a) Les nouveaux modes de diffusion : « Une littérature industrielle ».

— *La littérature de colportage* (9 millions de brochures par an avant 1848) se diversifie.

Les brochures à quatre sous de la Bibliothèque bleue sont achetées maintenant par les ouvriers et les paysans. Des volumes in-16 ou in-18 à un franc répandent dans la petite bourgeoisie les romans des siècles précédents : *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, *Robinson Crusoé*, de De Foe, *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Mais ce mode de diffusion disparaît vers 1880, remplacée par la littérature de kiosque.

— L'invention de la rotative permet de publier, au « rez-de-chaussée » des quotidiens à bon marché, des romans découpés en *feuilletons :* « La lecture de chaque jour ne s'arrêtera pas sur une phrase inachevée, mais sur un sens complet, et même sur un incident, dont l'inattendu excite au plus haut point la curiosité du lecteur pour le feuilleton suivant. » (E. de Girardin, publiciste, inventeur du roman-feuilleton). Beaucoup d'œuvres, littéraires ou non, ont paru sous cette forme avant de sortir en librairie : *Une Ténébreuse Affaire* et *Ursule Mirouet*, d'H. de Balzac, les romans sociaux de G. Sand, aussi bien que des romans exclusivement populaires : *Les Mémoires du Diable,* de Soulié (1837-38); *Les Mystères de Paris,* d'E. Sue (1842-43); *Les Trois Mousquetaires* (1844) et *Le Comte de Monte-Cristo* (1846), d'Alexandre Dumas; *Rocambole* (1859), de Ponson du Terrail; *La Porteuse de pain* (1889), de Montépin.

— Au moment où disparaît la littérature de colportage, le roman de librairie commence à être lancé par de véritables *campagnes publicitaires,* qui permettent de gros tirages (35 000 pour le tirage de *L'Assommoir,* de Zola, en 1877, 50 000 pour *Nana* en 1880, quand les tirages moyens étaient de 2 000).

b) La mission du romancier.

Si le roman a maintenant accès à un public populaire, il reste une littérature octroyée destinée au peuple, non écrite par lui. Les romanciers du XIX[e] siècle sont pour la plupart des bourgeois, mais des bourgeois conscients de la responsabilité que leur donne ce nouvel instrument de propagande. Tous, conservateurs, libéraux et socialistes, se sentent une mission sociale : affirmer les droits de l'individu, dégager le sens de l'histoire ou exprimer les souffrances de ceux qui n'ont pas la possibilité de s'exprimer. « Écho », « miroir », le romancier tend à s'effacer devant la réalité; mais jamais il n'a tant marqué son œuvre de sa personnalité. On peut distinguer des tendances et des mouvements, mais les œuvres d'H. de Balzac (voir p. 142), de Stendhal (voir p. 210), de Hugo (voir p. 41), de G. Flaubert (voir p. 79), d'É. Zola (voir p. 135) sont inclassables.

c) Les tendances du roman.

• *Tendances romantiques dans le roman :*

Elles se manifestent, à la suite de *Werther* de Goethe (1774), dans les romans qui expriment le moi : *René* (1802), de Chateaubriand; *Obermann* (1804), de Senancour; *Adolphe* (1816), de B. Constant; *Louis Lambert* (1832), de Balzac, *La Vie de Henry Brulard* (1835-36), de Stendhal.

Tendances romantiques également dans les romans historiques, à la suite des traductions de Walter Scott : *Cinq-Mars* (1826) d'Alfred de Vigny; *Les Chouans* (1829) de Balzac; *Notre-Dame de Paris* (1831) de Hugo. Les œuvres tout entières de Balzac et de Stendhal portent la marque de ces prétentions historiques.

Image d'Épinal, XIX[e] siècle.

• *Tendances réalistes et mouvement naturaliste :*

A partir de 1840, les romanciers ont des prétentions scientifiques. Ils s'inspirent du *Cours de Philosophie positive* d'Auguste Comte (1842), du déterminisme de Taine ou de *l'Introduction à la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard. Ils veulent apporter à la description de la société l'objectivité, l'exhaustivité et l'observation du savant naturaliste : Balzac veut étudier les « espèces sociales » comme Geoffroy Saint-Hilaire a étudié les espèces zoologiques, et Zola prétend écrire « l'Histoire naturelle d'une famille sous le Second Empire ».

Ces tendances s'affirment dans la méthode naturaliste, définie par Zola dans *Le Roman expérimental* (1880), *Les Romanciers naturalistes* (1881), et appliquée dans un recueil collectif de nouvelles, *Les Soirées de Médan* (1880).

II. LA LITTÉRATURE ET LA PARALITTÉRATURE ROMANESQUES EN FRANCE AU XX^e SIÈCLE

1. Le marché du roman

Le roman occupe une place très importante sur le marché du livre : 30 à 40 % des lecteurs sont des lecteurs de romans.

a) L'économie de grande diffusion.

Dès la fin du XIX^e siècle, l'édition s'organise selon les règles de l'économie de marché. Un livre n'est rentable que s'il a une grande diffusion. Or l'édition littéraire est très difficile à programmer. Dans ce domaine, les réactions du public échappent en grande partie aux prévisions. Et la survie des livres est courte : 90 % des titres ne sont plus vendables un an après la parution, 99 % vingt ans après. L'éditeur cherche donc à limiter les risques, en réduisant l'offre aux best-sellers et aux « classiques »; ce qui restreint les possibilités d'innovations, favorise l'exploitation des thèmes et des procédés éprouvés et la fabrication en série.

b) Les modes de distribution.

— *Feuilletons et magazines.* Ils ne diffusent plus que de la para- ou de la sous-littérature : séries des *Pardaillan* de Zévaco et des *Fantômas* d'Allain et Souvestre avant 1914, premiers romans de Simenon, qui publie sous des pseudonymes divers 40 titres pour la seule année 1928, romans sentimentaux dans les magazines féminins.

— On vend par correspondance, et à domicile, des romans classiques et des best-sellers.

— On vend en librairie les éditions dites normales.

— Après 1950, on vend en librairie, dans les magasins à grandes surfaces et les kiosques, des brochures au format de poche, à très gros tirages et à prix modérés. On ne peut éditer de cette façon que des valeurs sûres : classiques ou best-sellers dans les collections littéraires, ouvrages en série fabriqués selon des recettes assurées dans les collections para-littéraires.

2. La littérature et la para-, infra- ou sous-littérature

a) Définitions.

• *Littérature :*

— Au XVI^e siècle, ce mot désigne la science en général, la culture encyclopédique que possède une élite intellectuelle, les « lettrés ».

— A partir du XVII siècle, les sciences se détachent peu à peu des « belles-lettres », les sciences de la nature d'abord, les sciences humaines et les techniques ensuite. La notion perd de son extension, ne s'applique plus à tous les textes : sont « littéraires » les textes dont le but premier n'est ni scientifique ni technique, mais esthétique, c'est-à-dire « les œuvres écrites dans la mesure où elles portent la marque de productions esthétiques » *(Petit Robert).* En même temps, la notion gagne en compréhension et devient plus précise : au XVIII^e siècle, au moment où les genres en prose, et en particulier le roman, commencent à égaler en dignité la poésie, le mot de *littérature* sert de dénominateur commun à *prose* et à *poésie.*

• *Para-, infra- et sous-littérature :*

A ne pas confondre obligatoirement avec « mauvaise littérature ». Ces mots désignent des genres dont le caractère ou la valeur esthétique sont contestés. Pourtant une partie du public considère que certains ont déjà produit des chefs-d'œuvre (le roman policier, voir p. 95; la science-fiction, voir p. 112; la bande dessinée). D'autre part, contrairement à une opinion répandue, certains genres paralittéraires ont un public assez restreint (la science-fiction, le roman d'espionnage, voir p. 32). Les plus lus semblent être les romans policiers (par 42 % des lecteurs), les romans d'aventures (38 %), les romans historiques (20 %), les romans sentimentaux (15 %, voir p. 105).

b) Les institutions littéraires.

Tout roman à succès n'est pas « littéraire » pour autant : le tri et la consécration se font au moyen d'institutions plus ou moins officielles :

— *Les comités de lecture* des maisons d'édition, qui choisissent parmi les manuscrits en fonction de « l'esprit de la maison ».

— *Les prix littéraires,* en relation étroite avec l'édition. Cette institution remonte à l'Antiquité; mais c'est au début du XX^e siècle qu'elle joue un rôle capital dans l'édition, en révélant des auteurs inconnus et en leur assurant des tirages très élevés. Plusieurs prix lancent la vente des romans avant les fêtes de fin d'année : le Goncourt, depuis 1903, le Fémina, depuis 1904, le Renaudot, depuis 1926, l'Interallié, depuis 1930.

— *Les critiques littéraires* des hebdomadaires et des revues.

— *L'université :* par le choix des programmes, surtout dans l'enseignement secondaire, l'Éducation nationale peut orienter la lecture, comme le prouve le tableau ci-dessous.

LA NOTORIÉTÉ DES ÉCRIVAINS CHEZ LES JEUNES RECRUES d'après une enquête du Centre de Sociologie des Faits Littéraires au Centre de Sélection Militaire de Limoges (Décembre 1962-Janvier 1963)

Études supérieures		Niveau baccalauréat		Secondaires incomplètes		Certificat d'études		Primaires incomplètes		Ensemble de la population	
Camus	42	Zola	8	Hugo	184	Hugo	1 307	Hugo	428	Hugo	1 963
St-Exupéry	39	*Camus*	8	Dumas	108	La Fontaine	947	La Fontaine	407	La Fontaine	1 418
Hugo	34	*Sartre*	7	*St-Exupéry*	87	Dumas	636	Dumas	162	Dumas	920
Malraux	26	Hugo	6	Voltaire	72	Daudet	428	Molière	162	Molière	629
Balzac	24	*St-Exupéry*	6	Molière	62	Molière	393	Voltaire	130	Daudet	601
Mauriac	21	*Hemingway*	6	*Sartre*	61	Voltaire	379	Daudet	125	Voltaire	594
Zola	19	*H. Bazin*	5	*Camus*	57	Racine	287	Lamartine	99	*St-Exupéry*	444
Sartre	18	Molière	3	La Fontaine	55	*St-Exupéry*	273	Racine	87	Racine	436
H. Bazin	18	*F. Sagan*	3	Zola	53	Lamartine	252	J. Verne	53	Lamartine	391
Hemingway	17	*Mauriac*	3	Racine	52	Mme Sévigné	210	Rousseau	50	Mme Sévigné	288
Dumas	16	Baudelaire	3	Balzac	50	J. Verne	188	Mme Sévigné	44	Rousseau	267
Stendhal	15	*Maurois*	3	Daudet	46	Rousseau	179	*J. Bruce**	43	J. Verne	263
Gide	14	*Gide*	3	Corneille	37	*P. Kenny**	166	*St-Exupéry*	39	*P. Kenny**	234
Maurois	13	Stendhal	3	Lamartine	36	*J. Bruce**	144	*P. Kenny**	37	Balzac	222
Montherlant	13	*Claudel*	3	*Hemingway*	36	Corneille	132	Boileau	35	Zola	220

Notes. — 4 716 jeunes recrues ont été interrogées. La question était : « Nommez 5 auteurs que vous connaissez. » 13 874 réponses exploitables ont été obtenues, soit environ 3 noms par recrue.

Sur 270 écrivains cités au moins 2 fois, 125 étaient morts depuis plus de vingt ans au moment de l'enquête. Dans les listes ci-dessus où sont indiqués les effectifs de chaque réponse par niveau d'études, ces auteurs sont mentionnés en caractères romains.

(*) Paul Kenny et Jean Bruce sont des auteurs de romans d'espionnage contemporains.
(Tiré de *Le Littéraire et le Social,* réalisé sous la direction de R. Escarpit, Flammarion, 1970, p. 297.)

3. Les principales tendances du roman littéraire au XX^e siècle

a) Influences étrangères.

Les conditions nouvelles de la circulation des idées à la fin du XIX^e siècle rendent les écrivains plus sensibles aux influences étrangères.

A la fin du XIX^e siècle, *le roman russe* révèle l'ampleur des grandes fresques historiques (*Guerre et paix,* 1865-69, traduit en 1884, de Tolstoï; *Crime et châtiment,* 1866, traduit en 1884, et *Le Sous-Sol,* 1864, traduit en 1886, de Dostoïevski, voir p. 218).

Les romans anglo-saxons de Joyce (*Ulysse,* 1922, traduit en 1929, voir p. 222), et Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway,* 1925, traduit en 1948), et, de Henry James (*Le Tour d'écrou,* 1898, traduit en 1929) inaugurent la technique du monologue intérieur.

Les romanciers américains, John Dos Passos (*Manhattan Transfer,* 1925, traduit en 1928), William Faulkner (*Le Bruit et la Fureur,* 1929, traduit en 1938), Ernest Hemingway (*Pour qui sonne le glas,* 1940, traduit en 1948), John Steinbeck (*Des Souris et des Hommes,* 1937, traduit en 1939, voir p. 214) disloquent le récit traditionnel, imitent les techniques cinématographiques et pratiquent « l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier ».

Franz Kafka invente un fantastique de l'absurde quotidien, la décomposition du personnage, l'espace labyrinthique (*Le Procès,* 1925, traduit en 1933, voir p. 149, *La Métamorphose,* 1916, traduit en 1938, voir p. 119).

L'Autrichien *Robert Musil* déconstruit le récit et le personnage, mêle au récit la réflexion et l'exposé intellectuel (*L'Homme sans qualités,* 1930-52, traduit en 1957).

b) Finalités du roman au XX^e^ siècle.

A l'époque où le capitalisme libéral se transforme en impérialisme des trusts et des cartels, où les conflits prennent des dimensions internationales, le roman, malgré sa diversité, semble témoigner d'une crise de l'individualisme. Ou bien l'individu y est pris dans l'ensemble d'un milieu social ou d'une famille, dont l'histoire est racontée dans des romans-cycles; ou bien on montre en lui les fêlures et les divisions découvertes par la psychanalyse; ou enfin la conscience individuelle semble se dissoudre sous l'envahissement des objets.

« Roman psychologique, roman d'introspection réaliste, naturaliste, de mœurs, à thèse, régionaliste, allégorique, fantastique, noir, romantique, populaire, feuilleton, humoristique, d'atmosphère, poétique, d'anticipation, maritime, d'aventures, policier, scientifique, historique, ouf! et j'en oublie! Quel fatras! Quelle confusion! ». Robert Desnos exprime ainsi la folie qu'il y aurait à vouloir classer les types de romans au XX^e^ siècle en fonction de leur contenu. On peut énumérer très grossièrement les finalités qu'ils se donnent :

— *Décrire le monde en portant un jugement sur lui :* le montrer comme décadent (univers dépeint par Proust); ordonné par une certaine conception de l'histoire (humanisme de Roger Martin du Gard, et de Jules Romains dans leurs romans-cycles, marxisme de Louis Aragon dans la série du *Monde réel,* idéalisme héroïque d'André Malraux); en proie à des luttes métaphysiques entre le Bien et le Mal (romans de François Mauriac, Georges Bernanos, Julien Green); absurde (romans de Louis-Ferdinand Céline, voir p. 54, et romans existentialistes de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et Albert Camus, voir p. 123).

— *Raconter une expérience individuelle :* esthétique (Romain Rolland, Marcel Proust, André Gide), spirituelle, en relation avec le christianisme (Georges Bernanos, François Mauriac, Julien Green), politique (André Malraux), héroïque (Malraux, Antoine de Saint-Exupéry), philosophique (les romans existentialistes, surtout ceux de Sartre).

— *Inventer un univers surréel* (romans surréalistes d'André Breton, de Louis Aragon, Julien Gracq et André Pieyre de Mandiargues).

— *Détruire le récit traditionnel,* faire du langage le sujet essentiel du roman (le « Nouveau Roman », voir p. 158).

Les textes qui suivent sont empruntés à des récits littéraires et non littéraires. Ils montrent comment des thèmes comparables sont traités par la littérature et la paralittérature, et varient en fonction des media utilisés (texte ou image), ou en fonction des règles et des finalités d'un genre (roman d'espionnage, science-fiction).

1. *Roman et roman-photo*

Le roman et le roman-photo diffèrent par :

— les techniques de la narration, liées au type de support utilisé;

— l'univers représenté : le roman-photo, inventé dans les années 50, en Italie, et presque toujours traduit de l'italien, a une fonction sociale moralisatrice et diffuse une idéologie très précise;

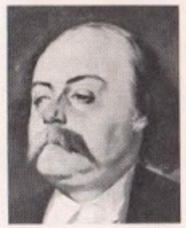
— la richesse et l'originalité des procédés : admis comme genre littéraire depuis longtemps, le roman permet des recherches esthétiques qui exigent de la part de l'écrivain et des lecteurs apprentissage et travail. Actuellement encore produit en série pour une consommation immédiate, le roman-photo ne renouvelle ni ses procédés ni ses contenus;

— leur rôle social : le roman-photo exploite et renforce les stéréotypes, le roman sert parfois à les démasquer.

Nous proposons, à titre d'exemple, un passage de *Madame Bovary,* de Flaubert, et sa transposition dans un roman-photo anonyme.

UNE DEMANDE EN MARIAGE LACONIQUE

Gustave Flaubert



Charles Bovary, médecin de campagne, a rencontré Emma Rouault en soignant son père à la ferme des Bertaux. Au cours d'une de ses visites, Charles et Emma ont échangé des souvenirs d'enfance.

Le soir, en s'en retournant, Charles reprit une à une les phrases qu'elle avait dites, tâchant de se les rappeler, d'en compléter le sens, afin de se faire la portion d'existence qu'elle avait vécue dans le temps qu'il ne la connaissait pas encore. Mais jamais il ne put la voir, en sa pensée, différemment qu'il ne l'avait vue la première fois, ou telle qu'il venait de la quitter tout à l'heure. Puis il se demanda ce qu'elle deviendrait ; si elle se marierait, et à qui? Hélas! le père Rouault était bien riche, et elle!... si belle! Mais la figure d'Emma revenait toujours se placer devant ses yeux, et quelque chose de monotone comme le ronflement d'une toupie bourdonnait à ses oreilles : « Si tu te mariais, pourtant! si tu te mariais! » La nuit, il ne dormit pas, sa gorge était serrée, il avait soif ; il se leva pour aller boire à son pot à l'eau et il ouvrit la fenêtre ; le ciel était couvert d'étoiles, un vent chaud passait, au loin des chiens aboyaient. Il tourna la tête du côté des Bertaux.

Gustave Flaubert **(Rouen, 1821-1880).**
Sa vie est presque totalement vouée à l'écriture : ses amitiés et ses amours se manifestent surtout par des échanges épistolaires (sa correspondance comprend 14 volumes) ; ses voyages en Méditerranée servent à écrire *Salammbô* (1862) ; il consacre le reste de son temps à un lent travail sur le style de ses récits et de ses romans : *Mémoires d'un fou* (1838) et *Novembre* (1842), *Madame Bovary* (1857), *L'Éducation sentimentale* (1869), *Trois Contes* (1877), *Bouvard et Pécuchet*, roman inachevé, dont le réalisme devait aboutir à un travail de copiste, métier des deux héros, et inclure *Le Dictionnaire des idées reçues*.

Pensant qu'après tout l'on ne risquait rien, Charles se promit de faire la demande quand l'occasion s'en offrirait ; mais chaque fois qu'elle s'offrit, la peur de ne point trouver les mots convenables lui collait les lèvres.

Le père Rouault n'eût pas été fâché qu'on le débarrassât de sa fille, qui ne lui servait guère dans sa maison. Il l'excusait intérieurement, trouvant qu'elle avait trop d'esprit pour la culture, métier maudit du ciel, puisqu'on n'y voyait jamais de millionnaire. Loin d'y avoir fait fortune, le bonhomme y perdait tous les ans ; car, s'il excellait dans les marchés, où il se plaisait aux ruses du métier, en revanche la culture proprement dite, avec le gouvernement intérieur de la ferme, lui convenait moins qu'à personne. Il ne retirait pas volontiers ses mains de dedans ses poches, et n'épargnait point la dépense pour tout ce qui regardait sa vie, voulant être bien nourri, bien chauffé, bien couché. Il aimait le gros cidre, les gigots saignants, les *glorias*[1] longuement battus. Il prenait ses repas dans la cuisine, seul, en face du feu, sur une petite table qu'on lui apportait toute servie, comme au théâtre.

Lorsqu'il s'aperçut donc que Charles avait les pommettes rouges près de sa fille, ce qui signifiait qu'un de ces jours on la lui demanderait en mariage, il rumina d'avance toute l'affaire. Il le trouvait bien un peu *gringalet*, et ce n'était pas là un gendre comme il l'eût souhaité ; mais on le disait de bonne conduite, économe, fort instruit, et sans doute qu'il ne chicanerait pas trop sur la dot. Or, comme le père Rouault allait être forcé de vendre vingt-deux acres* de *son bien*, qu'il devait beaucoup au maçon, beaucoup au bourrelier*, que l'arbre du pressoir était à remettre :

— S'il me la demande, se dit-il, je la lui donne.

A l'époque de la Saint-Michel, Charles était venu passer trois jours aux Bertaux. La dernière journée s'était écoulée comme les précédentes, à reculer de quart en quart d'heure. Le père Rouault lui fit la conduite ; ils marchaient dans un chemin creux, ils s'allaient quitter ; c'était le moment. Charles se donna jusqu'au coin de la haie, et enfin, quand on l'eût dépassée :

— Maître Rouault[2], murmura-t-il, je voudrais bien vous dire quelque chose.

Ils s'arrêtèrent. Charles se taisait.

— Mais contez-moi votre histoire ! est-ce que je ne sais pas tout ? dit le père[3] Rouault en riant doucement.

— Père Rouault..., père Rouault..., balbutia Charles.

— Moi, je ne demande pas mieux, continua le fermier. Quoique sans doute la petite soit de mon idée, il faut pourtant lui demander son avis. Allez-vous en donc ; je m'en vais retourner chez nous. Si c'est oui, entendez-moi bien, vous n'aurez pas besoin de revenir, à cause du monde, et d'ailleurs, ça la saisirait trop. Mais pour que vous ne vous mangiez pas le sang, je pousserai tout grand l'auvent de la fenêtre contre le mur : vous pourrez le voir par derrière, en vous penchant sur la haie.

Et il s'éloigna.

Charles attacha son cheval à un arbre. Il courut se mettre dans le sentier ; il attendit. Une demi-heure se passa, puis il compta dix-neuf minutes à sa montre. Tout à coup un bruit se fit contre le mur ; l'auvent s'était rabattu, la cliquette* tremblait encore.

GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, I, 3.

1. Fam. et vieilli : café mélangé d'eau-de-vie.

2. Titre donné, encore au XIXe siècle, aux artisans et aux paysans.

3. Plus familier que *Maître*, désigne un homme mûr de condition modeste.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **La préparation de la scène : inquiétudes et décision de Charles (l. 1 à 19), calculs du père Rouault (l. 20 à 43).**
- **La scène : dernières hésitations, marché conclu, accord de la promise (l. 44 à 68).**

COMMENTAIRE SUIVI

La préparation de la scène

1. *Le récit est fait à la troisième personne. Pourtant il semble imiter les styles respectifs des personnages. Relevez les termes qu'on peut leur attribuer : expressions entre guillemets, en italiques, en style direct, en style indirect libre ; vocabulaire attribué aux paysans : tournures imagées, vieillies.*
2. *Étudiez les silences du texte. Quelle idée doit-on sous-entendre, l. 7-8 ? Pourquoi n'a-t-elle pas été exprimée ?*
3. *Étudiez les manifestations physiologiques des sentiments éprouvés par Charles et interprétés par Rouault.*
4. *Les traits intellectuels et moraux des personnages ne sont pas décrits, mais on peut les déduire. Relevez les verbes dont Charles et Rouault sont les sujets. Quelles conclusions peut-on tirer de cette liste ? Quels sont les effets produits par l'accumulation des conjonctions dans le quatrième paragraphe ?*

La scène

5. *Seul le comportement des personnages est décrit, sans commentaire. Quels sentiments peut-on déduire des indications scéniques (gestes, déplacements), des paroles prononcées, des indications temporelles ? Quelle est, par exemple, la valeur des passés dans la dernière phrase ? Charles a-t-il perçu le mouvement de l'auvent ?*
6. *Comment les paroles rituelles et attendues ont-elles été évitées ? Relevez des sous-entendus, des euphémismes, une litote. Pourquoi la réponse d'Emma est-elle communiquée à l'aide d'un signal non verbal et à distance ?*

SYNTHÈSE

7. *Relevez quelques effets de comique. Comment sont-ils atténués ?*
8. *Dégagez des effets de contraste ironique entre les pensées et le comportement des personnages, entre leurs motivations secrètes et celles qu'ils affichent, entre le rituel de la demande en mariage et la façon dont Charles l'exécute.*
9. *Dégagez l'idée que se font Charles et Rouault du mariage (des obstacles à franchir pour l'un, une affaire financière pour l'autre).*

UNE DEMANDE EN MARIAGE PROLIXE ET PROTOCOLAIRE

Emma vient d'inviter Charles à dîner pour le lendemain : « Je vous mijoterai un petit plat qui vous empêchera de regretter ceux de votre mère... Surtout, n'arrivez pas trop tard ! Les plats réchauffés ne valent rien. »

Bovary 73, supplément à *Nous Deux*, n° 1340, p. 5. ▶

ÉTUDE DU DOCUMENT

Le synopsis (résumé succinct de l'action).
4 phases :
1a : Charles quitte Emma, troublé.
1b : Charles décide d'épouser Emma.
1c : « le moment propice pour se déclarer ».
2a à 4b : la demande en mariage.

Le scénario

1 Le récitatif *(texte en gros caractères, en haut de la photo) :*
a) Sa fonction : dans quelle image est-il nécessaire à l'action? A quoi sert-il dans les autres images?
b) Quel rôle jouent les points de suspension?
c) Comment les sentiments sont-ils désignés?

2 Le dialogue :
a) Les formules de politesse sont-elles nécessaires à l'action? Sont-elles usitées dans le milieu décrit? A quoi servent-elles?
b) Étudiez les phrases stéréotypées, les redondances* (redites qui apportent une information déjà donnée sous une autre forme), le remplissage.*
c) Étudiez le vocabulaire : relevez les oppositions (exemple : fille sérieuse/fille moderne). Quels sont ici les trois sens du mot sérieux?
Étudiez les relations entre père et fille, entre mère et fils.

Le découpage

3 *Pourquoi cette disproportion entre les trois premières phases de l'action et la séquence de la demande en mariage?*

4 *Les sept photos de la demande en mariage sont-elles très différenciées? Reconstituez les règles qui déterminent le nombre, la place et la dimension des répliques. Pourrait-on condenser le dialogue en un plus petit nombre d'images?*

La photographie

5 *Dans une séquence en plans rapprochés, à quoi servent les deux premiers plans?*

6 *Étudiez les mouvements de la caméra : les effets produits par le champ et le contre-champ (à quel moment voit-on le visage de Rouault?) ; le zoom (quel rôle joue le père en 2c?) ; la plongée et la contre-plongée (à partir de quel moment Rouault est-il présenté en plongée? Peut-on interpréter ce mouvement de la caméra en fonction du rituel de la cérémonie du mariage? Montrez que la contre-plongée en 4b donne une certaine idée du mari idéal).*

7 *Étudiez le code du vêtement, des mimiques et des gestes : la tenue de la jeune fille (dès le lendemain de son mariage, Emma porte une jupe très courte ; elle a les cheveux courts et une frange sur le front). Quelle est la signification des gestes des mains, des rides sur le front ?*

Rapports entre le texte et l'image

8 *Contrairement à la bande dessinée, qui utilise parfois des images sans paroles, le roman-photo a besoin d'un texte abondant. Pourquoi ?*

9 *Imaginez d'autres paroles à partir des mêmes images.*

10 *Quelles sont les informations qu'apporte l'image et qui ne figurent pas dans le texte ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé collectif : les procédés de la narration.

— Le préambule de* Bovary 73 *annonce les prétentions du texte : «* Madame Bovary *est devenue le symbole de ces femmes trop romanesques et rêveuses, insatisfaites par la réalité, qui ne peuvent s'adapter aux règles du mariage. L'écran nous a offert plusieurs* Madame Bovary *et, pour les millions de téléspectateurs, elle prend, en 1973, le visage de Nicole Courcel. A son tour, le roman-photo s'empare de l'œuvre immortelle de Gustave Flaubert pour en donner une version moderne, dépouillée de littérature et qui fait revivre en images d'aujourd'hui le drame de la malheureuse Emma Bovary. » Que signifie ici l'expression « une version dépouillée de littérature ? »

— Certains procédés de la narration appartiennent à la fois au roman et au roman-photo : le dialogue, le monologue intérieur, le récit du narrateur ou récitatif. Quels sont les procédés romanesques exploités par Flaubert que le roman-photo ne peut utiliser ?

— Quels sont les énoncés repris, modifiés, ajoutés par le roman-photo ? Quelles sont les raisons techniques de ces modifications ? Quels sont leurs effets idéologiques ?

— Étudiez la litote* dans le roman de Flaubert, la redondance* dans le roman-photo.

— Quelle place occupe la demande en mariage par rapport aux préparations ? Quel rôle jouent les paroles et les signes non verbaux dans les deux récits ?

Exposé collectif : l'univers représenté et le traitement des stéréotypes*.

— Comment le père a-t-il été représenté dans les deux documents ? Donnez les raisons de ces différences.

— Pourquoi toute allusion à l'argent a-t-elle été supprimée dans le roman-photo ?

— Étudiez les transformations du personnage d'Emma d'un document à l'autre (dans le roman, Emma est brune aux yeux noirs).

— Dans le roman, Charles est veuf depuis peu d'une femme d'âge mûr qu'il n'a jamais aimée. Mais on ignore la différence d'âge entre Emma et lui. Pourquoi le roman-photo a-t-il transformé cette situation ?

— Quelles sont dans les deux documents la fonction et la valeur accordées au mariage ? Quel rôle assignent-ils aux femmes dans la société ?

— Peut-on découvrir dans les deux documents une idéologie cachée ?

2. *Roman naturaliste et science-fiction*

Paradoxalement, la science-fiction et le roman naturaliste ont bien des points communs. Même finalité : expérimenter dans l'imaginaire une hypothèse scientifique ; mêmes procédés littéraires : dissimuler l'arbitraire du récit par des descriptions détaillées de faits apparemment insignifiants. Cette parenté se manifeste chez deux écrivains de la fin du XIX[e] siècle : Émile Zola et H. G. Wells.

UNE FOULE EN MARCHE VERS LA RÉVOLUTION

Émile Zola

Après une baisse des salaires, les mineurs de Montsou, dans **Germinal,** *ont décidé la grève. Au bout de six semaines, en plein hiver, après plusieurs tentatives de négociations, trois mille grévistes affamés parcourent la plaine au pas de course pour débaucher les ouvriers des mines avoisinantes. Au crépuscule, ils se précipitent à Montsou, chez le Directeur, M. Hennebeau. Sa femme, accompagnée de trois jeunes filles de ses amies et de l'ingénieur Négrel, s'est arrêtée dans une ferme au cours d'une partie de campagne. A travers les planches de l'étable, ils regardent passer la foule.*

Le roulement de tonnerre approchait, la terre fut ébranlée, et Jeanlin[1] galopa le premier, soufflant dans sa corne.

« Prenez vos flacons, la sueur du peuple qui passe ! » murmura Négrel, qui, malgré ses convictions républicaines, aimait à plaisanter la canaille[2] avec les dames.

Mais son mot spirituel fut emporté dans l'ouragan des gestes et des cris. Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons ; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes déboulèrent ensuite, deux mille furieux, des galibots[3], des haveurs[4], des raccommodeurs[5], une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse. Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant *La Marseillaise*, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-

1. Enfant de 12 ans, malingre et malfaisant, qui symbolise tout au long du roman l'avilissement imposé aux mineurs par leurs conditions de vie.
2. Désigne, dans la bouche de l'ingénieur, les ouvriers. En 1865, dans les dernières années du second Empire, l'ingénieur, même hostile au régime, cherche à s'intégrer à la haute bourgeoisie d'affaires.
3. Manœuvres au service des voies dans les galeries de mines.
4. Mineurs qui entaillent le charbon pour faciliter l'extraction.
5. Ouvriers chargés d'entretenir les boisages et les voies.

Émile Zola **(Paris 1840-1902).**
Condisciple de Cézanne à Aix-en-Provence, il gagne Paris à dix-huit ans. Commis des douanes, puis employé chez Hachette, il publie à vingt-quatre ans son premier livre, *Contes à Ninon*. Il conçoit bientôt le plan du vaste cycle des *Rougon-Macquart*. Après le succès de *l'Assommoir* (1877), de jeunes romanciers qui se réclament du « naturalisme » se groupent autour de lui. Après l'achèvement des *Rougon-Macquart* (1893), il compose sa trilogie *Les Trois Villes, Lourdes, Rome, Paris,* se place au premier rang des défenseurs de Dreyfus, commence la rédaction des *Quatre Évangiles*.

dessus des têtes, parmi le hérissement des barres de fer, une hache passa, portée toute droite ; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine.

« Quels visages atroces! » balbutia Mme Hennebeau.

Négrel dit entre ses dents :

« Le diable m'emporte si j'en reconnais un seul! D'où sortent-ils donc, ces bandits-là? »

Et, en effet, la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette débandade enragée au travers des fosses, avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou. A ce moment, le soleil se couchait, les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine. Alors, la route sembla charrier du sang, les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignants comme des bouchers en pleine tuerie.

« Oh! superbe! » dirent à demi-voix Lucie et Jeanne[6], remuées dans leur goût d'artistes par cette belle horreur.

Elles s'effrayaient pourtant, elles reculèrent près de Mme Hennebeau, qui s'était appuyée sur une auge. L'idée qu'il suffisait d'un regard, entre les planches de cette porte disjointe, pour qu'on les massacrât, la glaçait. Négrel se sentait blêmir, lui aussi, très brave d'ordinaire, saisi là d'une épouvante supérieure à sa volonté, une de ces épouvantes qui soufflent de l'inconnu. Dans le foin, Cécile[7] ne bougeait plus. Et les autres, malgré leur désir de détourner les yeux, ne le pouvaient pas, regardaient quand même.

C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins ; et il ruissellerait du sang des bourgeois, il promènerait des têtes, il sèmerait l'or des coffres éventrés. Les femmes hurleraient, les hommes auraient ces mâchoires de loups, ouvertes pour mordre. Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares. Des incendies flamberaient, on ne laisserait pas debout une pierre des villes, on retournerait à la vie sauvage dans les bois, après le grand rut[8], la grande ripaille, où les pauvres, en une nuit, efflanqueraient les femmes et videraient les caves des riches. Il n'y aurait plus rien, plus un sou des fortunes, plus un titre des situations acquises, jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être. Oui, c'étaient ces choses qui passaient sur la route, comme une force de la nature, et ils en recevaient le vent terrible au visage.

Un grand cri s'éleva, domina *La Marseillaise :*

« Du pain! du pain! du pain! »

ÉMILE ZOLA, *Germinal*, V, 5. éd. Fasquelle.

6. Filles de Deneulin, propriétaire d'une petite mine ; elles ont des « allures garçonnières » d'artistes ; l'une rêve de théâtre, l'autre de peinture.

7. Fille des Grégoire, petits actionnaires de la mine, et fiancée de Négrel.

8. Période où les animaux cherchent à s'accoupler.

1 **Delacroix** (1798-1863), *La Liberté guidant le peuple.*

2 **Rude** (1784-1855), *La Marseillaise.*

3 **Degas** (1834-1917), *Les Figurants.*

Le sujet, la composition et les lignes générales de la première vision de la foule renvoient à *La Liberté guidant le peuple* et à *La Marseillaise* (le départ des volontaires de 1792).
Mais la deuxième vision évoque plutôt la manière de Degas dans un tableau de sujet tout différent : *Les Figurants.*

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

La foule des grévistes est un spectacle interprété deux fois et de façon différente chaque fois :
— par le républicain Négrel (l. 1 à 30) ;
— par le groupe des bourgeois, dont Négrel, tout républicain qu'il est, fait partie (l. 31 à 66).

COMMENTAIRE SUIVI

La Révolution en marche

1 *Relevez les termes qui font de cette course un phénomène naturel.*

2 *Quel jugement la remarque de Négrel implique-t-elle sur le peuple ? D'après cette remarque, quels sentiments suscite le peuple chez les dames de la bourgeoisie ?*

3 *Tous les détails de la description permettraient de peindre ou de sculpter la scène ; montrez que les sons eux-mêmes sont prétexte à des descriptions visuelles.*

On peut relever plusieurs éléments culturels dans la façon dont Négrel perçoit et interprète le spectacle : les allusions à la Révolution de 1789 et aux insurrections de 1830 et 1848, à travers des œuvres plastiques (*La Liberté guidant le peuple*, tableau peint par Delacroix en 1831 ; *La Marseillaise*, sculptée par Rude à l'Arc de Triomphe en 1833-35), une œuvre littéraire (Jeanlin est peut-être un anti-Gavroche, personnage des *Misérables* de Hugo).

4 *Étudiez les pluriels et les singuliers dans ce passage. Qu'est-ce qui donne à cette foule son unité ?*

Le mythe du Grand Soir

5 *A quoi voyez-vous que certaines des valeurs de la bourgeoisie du XIXe siècle, courtoisie, individualisme, sens de l'épargne, sont renversées par ce spectacle (voir surtout l. 6, 29, 44, 54 à 64) ?*

6 *Que signifie, l. 48 à 64, la répétition des « oui » ? Relevez d'autres répétitions qui rythment le texte comme un poème : répétitions de mots, de formes grammaticales, de sonorités.*

Pour les spectateurs représentés l. 38 à 47, la lutte entre les bourgeois et les mineurs se ramène à une lutte entre la civilisation et la barbarie, la culture et la nature.

7 *Relevez les termes péjoratifs, ceux qui ne conviennent qu'à des animaux. Montrez que, dans cette perspective, révolution signifie destruction.*

8 *En quoi ce passage ressemble-t-il à un roman d'anticipation ?*

SYNTHÈSE

9 *Étudiez dans tout le texte les odeurs, les couleurs. Montrez la transformation progressive du ciel ; dégagez le sens symbolique de cette transformation. Que symbolise ici la couleur rouge ?*

Les deux visions successives de la foule permettent d'opposer les deux images que la bourgeoisie se fait du peuple au XIXe siècle : l'une, intellectuelle, issue de l'iconographie de trois révolutions, l'autre, moins consciente et plus viscérale.

10 *Dégagez les contradictions entre les idées politiques de Négrel et ses sentiments à l'égard des mineurs.*

11 *Quel est le sens symbolique de la dernière phrase ? Montrez qu'elle porte un jugement sur les révolutionnaires de 1789, plus attachés à la défense des libertés qu'à la fraternité et à l'égalité.*

Après Jules Verne, H. G. Wells, autodidacte issu du milieu le plus modeste de la classe moyenne anglaise, a élaboré le genre de la science-fiction : il associe le sens de l'aventure, les rêveries de l'anticipation à la critique pessimiste de la société anglaise victorienne.

Dans **La Guerre des Mondes** *(1898), les Martiens ont débarqué près de Londres. Ils projettent sur la ville une fumée noire qui empoisonne tout ce qui respire. La foule des Londoniens en fuite envahit les routes. Le frère du narrateur la regarde passer.*

UNE FOULE EN MARCHE VERS LA MORT — *Herbert-George Wells*

— En avant! en avant! était l'unique clameur. En avant! ils viennent!

Dans un char à bancs se trouvait un aveugle vêtu de l'uniforme de l'Armée du Salut, gesticulant avec des mains crochues et braillant à tue-tête ce seul mot : Éternité! Éternité! Sa voix était rauque et puissante, si bien que mon frère put l'entendre longtemps après qu'il l'eut perdu de vue dans le nuage de poussière. Certains de ceux qui étaient dans les voitures fouettaient stupidement leurs chevaux, se querellaient avec les cochers voisins, d'autres restaient affaissés sur eux-mêmes, les yeux fixes et misérables ; quelques-uns, torturés de soif, se rongeaient les poings ou gisaient prostrés au fond de leurs véhicules ; les chevaux avaient les yeux injectés de sang et leur mors* était couvert d'écume.

Il y avait, en nombre incalculable, des cabs[1], des fiacres, des voitures de livraison, des camions, une voiture des postes, un tombereau de boueux avec la marque de son district, un énorme fardier[2] surchargé de populaire[3]. Un haquet[4] de brasseur* passa bruyamment, avec ses deux roues basses éclaboussées de sang tout frais.

— Avancez! faites de la place! hurlaient les voix.

— Éter-nité! Éter-nité! apportait l'écho.

Des femmes, au visage triste et hagard, piétinaient dans la foule avec des enfants qui criaient et qui trébuchaient ; certaines étaient bien mises, leurs robes délicates et jolies toutes couvertes de poussière, et leurs figures lassées étaient sillonnées de larmes. Avec elles, parfois, se trouvaient des hommes, quelques-uns leur venant en aide, d'autres menaçants et farouches. Luttant côte à côte avec eux, avançaient quelques vagabonds las, vêtus de loques et de haillons, les yeux insolents, le verbe haut, hurlant des injures

1. Voiture légère, à deux roues, où le cocher est placé par derrière.
2. Chariot destiné à transporter de très lourdes charges.
3. Substantif : mot ancien, mis pour « gens du peuple ».
4. Charrette étroite et longue, sans côtés, servant au transport des tonneaux.

et des grossièretés. De vigoureux ouvriers se frayaient un chemin à la force des poings ; de pitoyables êtres, aux vêtements en désordre, paraissant être des employés de bureau ou de magasin, se débattaient fébrilement. Puis mon frère remarqua, au passage, un soldat blessé, des hommes vêtus du costume des employés de chemin de fer, et une malheureuse créature qui avait simplement jeté un manteau par-dessus sa chemise de nuit.

Mais malgré sa composition variée, cette multitude avait divers traits communs : la douleur et la consternation se peignaient sur les faces, et l'épouvante semblait être à leurs trousses. Un soudain tumulte, une querelle entre gens voulant grimper dans quelque véhicule leur fit hâter le pas à tous, et même un homme si effaré, si brisé que ses genoux ployaient sous lui, sentit pendant un instant une nouvelle activité l'animer. La chaleur et la poussière avaient déjà travaillé cette multitude : ils avaient la peau sèche, les lèvres noires et gercées ; la soif et la fatigue les accablaient et leurs pieds étaient meurtris. Parmi les cris variés, on entendait des disputes, des reproches, des gémissements de gens harassés, à bout de forces, et la plupart des voix étaient rauques et faibles. Par-dessus tout dominait le refrain :

— Avancez! de la place! Les Martiens viennent!

H. G. Wells, *La Guerre des Mondes*, XVI. trad. H. D. Davray, éd. Gallimard

Journal des Voyages
ET DES AVENTURES DE TERRE ET DE MER
(SUR TERRE ET SUR MER; MONDE PITTORESQUE; TERRE ILLUSTRÉE réunis)
DIMANCHE 17 FÉVRIER 1901
Journal hebdomadaire. — ABONNEMENTS UN AN : PARIS, SEINE ET SEINE-&-OISE 5 fr. — DÉPARTEMENTS 6 fr. — UNION POSTALE 12 fr. — Paris, 12, rue Saint-José
N° 220 — 2e année
FANTAISIE D'ASTRONOME
A LA SURFACE DE MARS
PAR WILFRID DE FONVIELLE
PRIX 15 c.

En 1901, réplique « modern style » et revanche française sur les Martiens de la *Guerre des Mondes*.
« Un monstrueux tripode, plus haut que plusieurs maisons, enjambait les jeunes sapins et les écrasait de sa course; un engin mobile, de métal étincelant, s'avançait à travers les bruyères; des câbles d'acier, articulés, pendaient aux côtés; l'assourdissant tumulte de sa marche se mêlait au vacarme du tonnerre. »
(H.G. Wells, *La Guerre des Mondes*)

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **La diversité de la foule : les voyageurs en voiture (l. 1 à 14), les voitures (l. 14 à 19), les piétons, les femmes, les hommes, des êtres (l. 22 à 42).**
- **Les traits communs à tous : épouvante et épuisement (l. 43 à 69).**

STRUCTURES

1 *Quels sont les procédés utilisés pour montrer la diversité de la foule? Relevez l'alternance des singuliers et des pluriels. Montrez la diversité des attitudes, le mélange des classes sociales.*

2 *A quoi sert l'énumération des véhicules, l. 14 à 19? Comment expliquer l'abondance des véhicules de service? les traces de sang sur les roues du haquet?*

3 *Relevez les attitudes, les gestes et les expressions.*

4 *Pourquoi certaines paroles sont-elles seulement suggérées (l. 30, 49), et d'autres expressément citées et même répétées?*

5 *Le personnage de l'aveugle se distingue nettement de la foule. Pourquoi est-il décrit avec plus de précision que les autres? Étudiez dans la littérature d'autres figures de prophètes aveugles : la figure légendaire qu'on attribue à Homère, l'aède Démodocos dans l'*Odyssée *(chant VIII), le devin Tirésias dans* Œdipe-roi *et Œdipe dans* Œdipe à Colone *de Sophocle, le mendiant aveugle qui poursuit Emma à Rouen dans* Madame Bovary.

SENS ET EFFETS

6 *Sans connaître le texte original, que pensez-vous de la traduction française? Relevez des tournures peu naturelles en français.*

7 *En bouleversant la société tout entière, l'arrivée des Martiens semble servir de révélateur : quels traits de la nature humaine se manifestent à cette occasion? Relevez les termes qui expriment la violence et la haine.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Dégagez les points communs entre les deux textes précédents : vision apocalyptique et sens prophétique, foule hurlante et précipitée, décrite par un observateur extérieur, description précise et détaillée.

Exposé.

Montrez les différences dans le traitement de ces thèmes analogues :
— La personnalité de l'observateur a-t-elle la même importance dans les deux textes ?
— Montrez que la foule peut être tantôt une somme d'individus isolés, tantôt une véritable collectivité.
— Comparez les cris que profère la foule dans les deux textes. Que symbolisent-ils dans les deux cas ?

Exposé.

Étudiez les figures symboliques. A quelle mythologie sont-elles empruntées ?

Essai.

Dégagez de chacun des deux textes une certaine conception de l'avenir; montrez le fatalisme de l'un et le dynamisme de l'autre.

Débat.

Quel texte vous paraît le plus travaillé ? Le plus riche de significations ? Le plus coloré ?

Essai.

***Comparez ces deux textes avec d'autres romans qui évoquent la fin d'un monde* (Ravage, *de Barjavel;* 1984, *d'Orwell).**

3. *Roman de la condition humaine et roman d'espionnage*

Au XX^e siècle, le roman d'aventures trouve ses sujets dans les bouleversements politiques et les conflits internationaux. Ainsi il peut aussi bien réduire la vie politique à un grand jeu de piste qu'en dégager le sens social ou métaphysique.

MEURTRE ET ANGOISSE

André Malraux

En 1933, Malraux, directeur d'éditions littéraires et artistiques, après plusieurs années de « recherches archéologiques » et d'action politique en Indochine et en Chine, reçoit pour **La Condition humaine** *le prix Goncourt.*

L'action se passe en Chine : après la mort du réformiste Sun-Yat-Sen en 1925, le Kuo-Min-Tang (parti national populaire) se divise : Tchang Kaï-chek dirige les modérés, tandis que les communistes préparent à Shangaï l'insurrection qui fait l'objet du roman. Tchen, Chinois élevé par un pasteur américain, s'apprête à tuer un trafiquant pour détourner une livraison d'armes au profit des révolutionnaires. Ce texte est le début du roman.

21 MARS 1927
Minuit et demi.

Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac ; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même — de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin : un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois. Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés !

La vague de vacarme retomba : quelque embarras de voitures (il y avait encore des embarras de voitures, là-bas, dans le monde des hommes...). Il se retrouva en face de la tache molle de la mousseline et du rectangle de lumière, immobiles dans cette nuit où le temps n'existait plus.

Il se répétait que cet homme devait mourir. Bêtement : car il savait qu'il le tuerait. Pris ou non, exécuté ou non, peu importait. Rien n'existait que ce pied, cet homme qu'il devait frapper sans qu'il se défendît — car, s'il se défendait, il appellerait.

Les paupières battantes, Tchen découvrait en lui, jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur. Et pas seulement aux dieux qu'il avait choisis : sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté[1]. « Assassiner n'est pas seulement tuer... » Dans ses poches, ses mains hésitantes tenaient, la droite un rasoir fermé, la gauche un court poignard. Il les enfonçait le plus possible, comme si la nuit n'eût pas suffi à cacher ses gestes. Le rasoir était plus sûr, mais Tchen sentait qu'il ne pourrait jamais s'en servir ; le poignard lui répugnait moins. Il lâcha le rasoir dont le dos pénétrait dans ses doigts crispés ; le poignard était nu dans sa poche, sans gaine. Il le fit passer dans sa main droite, la gauche retombant sur la laine de son chandail et y restant collée. Il éleva légèrement le bras droit, stupéfait du silence qui continuait à l'entourer, comme si son geste eût dû déclencher quelque chute. Mais non, il ne se passait rien : c'était toujours à lui d'agir.

Ce pied vivait comme un animal endormi. Terminait-il un corps ? « Est-ce que je deviens imbécile ? » Il fallait voir ce corps. Le voir, voir cette tête ; pour cela, entrer dans la lumière, laisser passer sur le lit son ombre trapue. Quelle était la résistance de la chair ? Convulsivement, Tchen enfonça le poignard dans son bras gauche. La douleur (il n'était plus capable de songer que c'était *son* bras), l'idée du supplice certain si le dormeur s'éveillait le délivrèrent une seconde : le supplice valait mieux que cette atmosphère de folie. Il s'approcha : c'était bien l'homme qu'il avait vu, deux heures plus tôt, en pleine lumière. Le pied, qui touchait presque le pantalon de Tchen, tourna soudain comme une clef, revint à sa position dans la nuit tranquille. Peut-être le dormeur sentait-il une présence, mais pas assez pour s'éveiller... Tchen frissonna : un insecte courait sur sa peau. Non ; c'était le sang de son bras qui coulait goutte à goutte. Et toujours cette sensation de mal de mer.

Un seul geste, et l'homme serait mort. Le tuer n'était rien : c'était le toucher qui était impossible. Et il fallait frapper avec précision. Le dormeur, couché sur le dos, au milieu du lit à l'européenne, n'était habillé que d'un caleçon court, mais, sous la peau grasse, les côtes n'étaient pas visibles. Tchen devait prendre pour repères les pointes sombres des seins. Il savait combien il est difficile de frapper de haut en bas. Il tenait donc le poignard la lame en l'air, mais le sein gauche était le plus éloigné : à travers le filet de la moustiquaire, il eût dû frapper à longueur de bras, d'un mouvement courbe comme celui du swing[2]. Il changea la position du poignard : la lame horizontale. Toucher ce corps immobile était aussi difficile que frapper un cadavre, peut-être pour les mêmes raisons. Comme appelé par cette idée de cadavre, un râle s'éleva.

1. Allusions aux motivations inconscientes de Tchen, qui seront expliquées dans la suite du roman.

2. En boxe, le *swing* est un coup de poing donné horizontalement, en ramenant le bras de l'extérieur à l'intérieur.

André Malraux **(Paris, 1901).**
Intellectuel et homme d'action, Malraux a participé pendant cinq ans de sa jeunesse aux mouvements révolutionnaires indochinois, puis chinois ; communiste pendant quelques années, il a lutté contre le nazisme ; il s'est engagé dans les brigades internationales pendant la guerre d'Espagne, puis dans la Résistance, où il s'est lié d'amitié avec le général de Gaulle. En 1958, il est ministre de l'Information, puis des Affaires culturelles. De ces expériences politiques diverses, Malraux a tiré les sujets de ses romans *La Condition humaine* (1933) ; *La Voie royale* (1930) ; *L'Espoir* (1937),

Tchen ne pouvait plus même reculer, jambes et bras devenus complètement mous. Mais le râle s'ordonna : l'homme ne râlait pas, il ronflait. Il redevint vivant, vulnérable ; et, en même temps, Tchen se sentit bafoué. Le corps glissa d'un léger mouvement vers la droite. Allait-il s'éveiller maintenant ! D'un coup à traverser une planche, Tchen l'arrêta dans un bruit de mousseline déchirée, mêlé à un choc sourd. Sensible jusqu'au bout de la lame, il sentit le corps rebondir vers lui, relancé par le sommier métallique. Il raidit rageusement son bras pour le maintenir : les jambes revenaient ensemble vers la poitrine, comme attachées ; elles se détendirent d'un coup. Il eût fallu frapper de nouveau, mais comment retirer le poignard ? Le corps était toujours sur le côté, instable, et, malgré la convulsion qui venait de le secouer, Tchen avait l'impression de le tenir fixé au lit par son arme courte sur quoi pesait toute sa masse. Dans le grand trou de la moustiquaire, il le voyait fort bien : les paupières s'étaient ouvertes — avait-il pu s'éveiller ? —, les yeux étaient blancs. Le long du poignard le sang commençait à sourdre, noir dans cette fausse lumière. Dans son poids, le corps, prêt à retomber à droite ou à gauche, trouvait encore de la vie. Tchen ne pouvait lâcher le poignard. A travers l'arme, son bras raidi, son épaule douloureuse, un courant d'angoisse s'établissait entre le corps et lui jusqu'au fond de sa poitrine, jusqu'à son cœur convulsif, seule chose qui bougeât dans la pièce. Il était absolument immobile ; le sang qui continuait à couler de son bras gauche lui semblait celui de l'homme couché ; sans que rien de nouveau fût survenu, il eut soudain la certitude que cet homme était mort. Respirant à peine, il continuait à le maintenir sur le côté, dans la lumière immobile et trouble, dans la solitude de la chambre. Rien n'y indiquait le combat, pas même la déchirure de la mousseline qui semblait séparée en deux pans : il n'y avait que le silence et une ivresse écrasante où il sombrait, séparé du monde des vivants, accroché à son arme. Ses doigts étaient de plus en plus serrés, mais les muscles du bras se relâchaient et le bras tout entier commença à trembler par secousses, comme une corde. Ce n'était pas la peur, c'était une épouvante à la fois atroce et solennelle qu'il ne connaissait plus depuis son enfance : il était seul avec la mort, seul dans un lieu sans hommes, mollement écrasé à la fois par l'horreur et par le goût du sang.

Il parvint à ouvrir la main. Le corps s'inclina doucement sur le ventre : le manche du poignard ayant porté à faux, sur le drap une tache sombre commença à s'étendre, grandit comme un être vivant. Et à côté d'elle, grandissant comme elle, parut l'ombre de deux oreilles pointues.

ANDRÉ MALRAUX, *La Condition humaine* (début), éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Elle ne correspond pas à la répartition en paragraphes :
— l. 1 à 32 : hésitations et angoisse.
— l. 32 à 72 : gestes préparatoires.
— l. 73 : « le coup à traverser une planche ».
— l. 74 à 99 : hébétude et crispation.
— l. 100 à 110 : détente progressive et retour à la vie.

STRUCTURES

1 *Étudiez la composition : déterminez le rythme du texte en montrant l'alternance des gestes et l'immobilité de Tchen. D'où vient l'intensité dramatique ?*

2 *Quel rôle jouent les mouvements du dormeur dans l'action ?*

3 *Que se passe-t-il quand Tchen est immobile ? Distinguez et classez ce qui l'occupe : méditations morales, interrogations techniques, observations, sensations.*

4 *Par quels procédés le texte donne-t-il l'impression du temps qui passe ?*

5 *Quel est le rôle du monde extérieur dans la scène ? Relevez les oppositions entre le bruit et le silence, l'ombre et la lumière, la solitude et la vie. Comment se manifeste l'intérêt de Malraux pour les arts plastiques ?*

SENS ET EFFETS

6 *Tchen pense en formulant des oppositions (par exemple entre combattre et sacrifier) ; relevez ces oppositions. Pour quelles raisons, morales, magiques, Tchen a-t-il du mal à tuer un homme endormi ?*

7 *Analysez la fascination, faite d'horreur et d'attirance, qu'éprouve Tchen pour le corps et le sang d'autrui ; montrez que, dans l'ivresse du meurtre, et l'union du meurtrier et de la victime, Tchen ne distingue plus son corps de l'autre.*

8 *Quel rôle jouent les sensations dans le meurtre, après le meurtre ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Cette scène peut-elle facilement être adaptée pour le cinéma ? Quels renseignements fournis par le texte seraient difficiles à donner dans un film ?

Essai.

Analysez, à travers le roman entier, le rôle de cette scène dans la composition du personnage de Tchen, dans la signification générale du livre. Comparez ce début avec le dernier chapitre.

Comparaison de textes.

Comparez cette scène avec des scènes analogues (dans* Crime et Châtiment *de Dostoïevski, I, chapitres 6 et 7,* L'Étranger *de Camus, I, chapitre 6).

Le roman d'espionnage, à la fois historique, policier, d'aventures, apparaît après la première guerre mondiale : d'abord parce qu'il s'appuie sur une réalité, l'importance des services secrets dans un conflit international, ensuite et surtout parce qu'il reflète et apaise, sur le mode de l'imaginaire, l'inquiétude du public devant une politique internationale qu'il comprend de moins en moins.

Après Pierre Nord **(Double crime sur la ligne Maginot)** *et Jean Bruce* **(OSS 117 n'est pas mort),** *Ian Fleming, journaliste et adjoint au centre de contre-espionnage de la marine britannique, a écrit 13 romans à succès, dont* **Bons Baisers de Russie** *(1957),* **James Bond contre Dr No** *(1958),* **Goldfinger** *(1959).*

Ian Fleming

MEURTRE ET WHISKY

RÉFLEXIONS DEVANT UN DOUBLE BOURBON

James Bond, dans la salle d'attente de l'aéroport de Miami, se livrait à des considérations sur la vie et la mort, après avoir avalé deux doubles bourbon.

Tuer faisait partie de son métier. La chose ne lui plaisait guère, mais, lorsqu'il y était obligé, il la faisait de son mieux et l'oubliait le plus vite possible. En tant qu'agent secret dont le matricule était précédé du rarissime double 0 (ce qui lui conférait le droit de tuer où et quand il le jugeait bon), il était de son devoir de considérer la mort avec autant de calme qu'un chirurgien. Lorsque cela arrivait, c'est qu'il n'y avait pas d'autre solution à envisager. Les regrets étaient superflus. Bien plus, l'idée de la mort était profondément ancrée en James Bond.

Malgré cela, il avait ressenti une curieuse impression lorsque le Mexicain était mort. Non pas que l'homme n'eût pas mérité de mourir : c'était un de ces bandits qu'à Mexico on nomme *capungo*, c'est-à-dire un tueur qui tue pour quarante pesos, somme ridicule équivalant à peu près à vingt-cinq shillings. (Quand même, on avait dû lui donner davantage pour essayer de tuer Bond.)

Il suffisait de le voir pour comprendre qu'il avait dû faire de la corde raide entre la souffrance et la misère depuis qu'il avait été mis au monde. Il était presque certain que sa mort avait été une délivrance.

Pourtant, lorsque (moins de vingt-quatre heures plus tôt) Bond l'avait tué, la mort s'était emparée du *capungo* avec une telle rapidité que l'exécutant avait eu l'impression de voir, sur les lèvres du Mexicain, le souffle de la vie qui s'échappait, comme un oiseau.

Quelle différence extraordinaire il y avait entre un corps que la vie emplit et un cadavre où elle n'a laissé que le vide! On est en présence de quelqu'un et, brusquement, il n'y a plus personne.

Ce corps avait été un Mexicain, avec un nom, une adresse, un permis de travail, peut-être même un permis de conduire. Et soudain quelque chose était sorti de lui, de son enveloppe de chair et de vêtements misérables, et il n'était resté qu'une sorte de sac de papier, attendant le balayeur. Cependant ce quelque chose qui s'était échappé de cette crapule de Mexicain était bien plus important que toute la ville de Mexico.

Bond jeta un coup d'œil à l'arme dont il s'était servi. Le tranchant de sa main droite était rouge et gonflé, et une ecchymose ne tarderait certainement pas à y apparaître. Bond ouvrait et fermait la main blessée, tout en nouant ses doigts à ceux de la main gauche. Il n'avait cessé de répéter cet exercice, durant le bref voyage qui l'avait conduit à Miami. L'exercice était douloureux, mais en entretenant une bonne circulation du sang il hâterait la guérison.

Bond songea avec cynisme qu'il aurait peut-être à se resservir de cette arme plus tôt qu'il ne le pensait.

1. FLEMING, *Goldfinger* (début), trad. J. F. Crochet, éd. Plon.

Affiche de publicité pour le film *Goldfinger* avec Sean Connery ▶

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

— **l. 1 à 12 : Considérations sur le métier de tueur.**
— **l. 13 à 45 : Oraison funèbre du Mexicain.**
— **l. 45 à 63 : Souci pour une ecchymose.**

STRUCTURES

1 *Étudiez le rôle de la première page dans ce roman :*
a) donner des informations ; sont-elles ici précises et nombreuses ?
b) lancer l'action ; quelles sont les questions que se pose le lecteur à la fin de la page ?

2 *Il est habituel de commencer un roman d'aventures au milieu de l'action. Par quel artifice cette règle est-elle respectée ici ?*

3 *Étudiez la parodie de l'oraison funèbre :*
a) Retrouvez, l. 15 à 22, la parodie d'un genre littéraire, les « Consolations » ; montrez les efforts pour justifier la mort, en y voyant un châtiment ou un soulagement.
b) Trouvez, dans la peinture ou la sculpture, des représentations de la mort analogues à celle qui est évoquée l. 26.
c) L'idée émise l. 27 à 45 vous paraît-elle originale ? Soulignez la pauvreté de l'expression : adjectifs vagues, rareté des images, réduction d'une vie à l'inventaire d'un porte-cartes.

SENS ET EFFETS

James Bond surhomme

4 *Montrez qu'il paraît plus fort que la mort. Comment son indifférence devant elle est-elle révélée ? excusée ?*

5 *Comment le meurtre du Mexicain est-il légitimé ? Peut-on dire que James Bond est raciste ?*

6 *Que pensez-vous de l'orgueil que tire James Bond de sa valeur marchande ? du souci qu'il se fait pour sa main ?*

L'ironie

7 *Distinguez les pensées de James Bond et les informations ou les jugements que porte sur lui le narrateur.*

8 *« On dirait que l'auteur écrit ses livres pour une double lecture et qu'il les destine aussi bien à ceux qui les prendront pour de l'or en barre qu'à ceux qui sauront en sourire. » Ce jugement d'Umberto Eco vous paraît-il justifié ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Comparez ce texte avec celui de* La Condition humaine : *il s'agit dans les deux cas d'un début de roman, qui représente un meurtre légitimé par une mission, et suscite une terreur magique. Étudiez les différences dans les procédés de dramatisation, dans la complexité des motivations du personnage, des significations du texte.

Essai.

« Sous l'apparence d'une machine produisant de l'information , le roman policier est, au contraire, une machine produisant de la redondance » (U. Eco). Cherchez, à travers deux romans de Fleming, ou de J. Bruce, des situations et des actions qui se répètent.

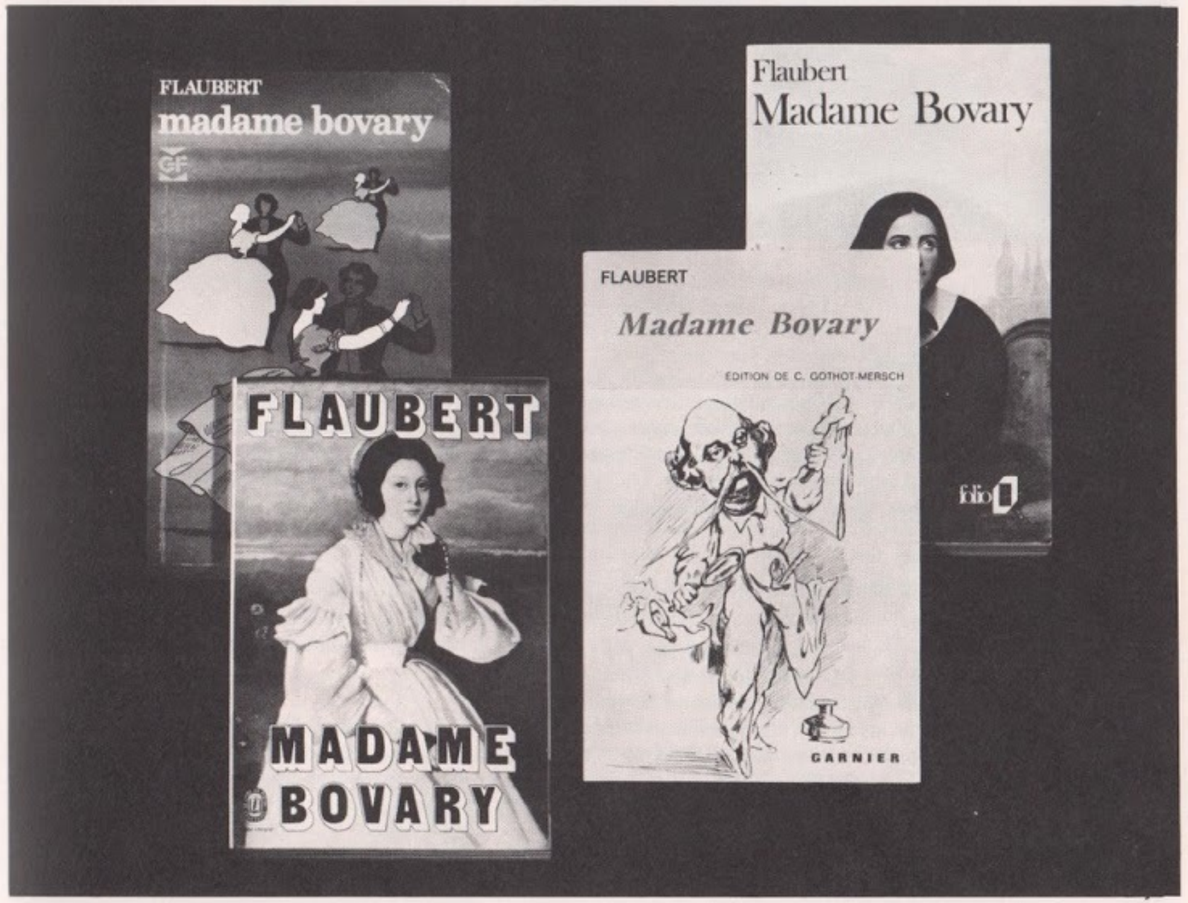
Exposé collectif.

Étudiez le personnage du surhomme dans la littérature populaire (Fantômas, Arsène Lupin, Tarzan, etc.), dans un roman d'Allain et Souvestre, ou de Maurice Leblanc, ou dans un album de bandes dessinées.

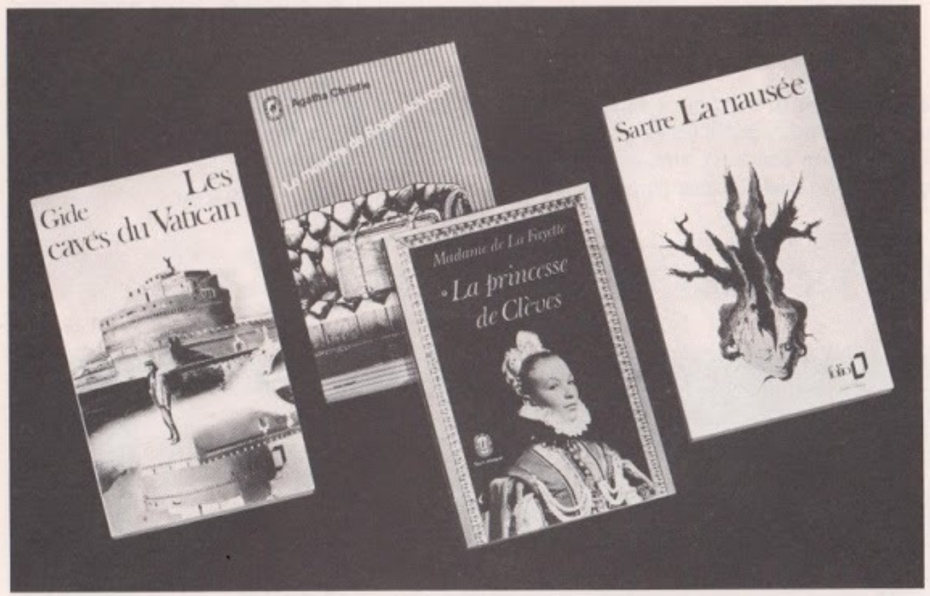
4. *Présentation matérielle du roman*

Le roman est à la fois un texte et un objet, un « volume », au double sens du terme. Le lecteur le perçoit d'abord comme un objet, il est attiré par la couverture, qu'elle soit reliée, brochée ou munie d'une « jaquette » publicitaire. Il en découvre ensuite le titre, premier élément du texte. En lisant la table des matières, quand il y en a une, il prend connaissance du contenu.

COUVERTURES ET JAQUETTES



Selon le public auquel s'adresse la collection, la jaquette représente :
— un portrait d'une des femmes qui servirent de modèle à l'héroïne,
— une caricature de l'auteur,
— une évocation romantique,
— une image moderne stylisée, évoquant des rêves de fêtes mondaines, et symbolisant « le bovarysme ».



Dans les éditions au format de poche, l'illustration de la jaquette joue le même rôle que le titre, dont elle transpose dans le langage de l'image les procédés rhétoriques.

TITRES

a) Fonctions.

Le titre est à la fois une partie du texte et une annonce publicitaire, une profession de foi. Il sert :

— à informer sur le contenu, à désigner ou à qualifier le texte, le héros du roman ou l'action principale; à en dégager le sens ou la portée historique, morale, sociale ou philosophique;

— à attirer le lecteur par tous les moyens, en piquant sa curiosité, en répondant à ses habitudes, à ses préjugés, ou au contraire en l'étonnant et en le choquant.

b) Formes.

Plus soumis que le texte aux règles du marché, le titre est parfois imposé par l'éditeur à l'auteur (ainsi, l'éditeur Gallimard imposa *La Nausée* à Sartre, qui avait proposé *Melancholia*). Avant Gutenberg et aux premiers temps de l'imprimerie, le titre varie d'une copie, d'une édition à l'autre (ainsi les diverses formes du titre de *Pantagruel* et de *Gargantua*).

Voici des exemples des formes les plus fréquentes :

— un substantif désignant le texte : *Le Roman de Troie,* sujet antique repris au Moyen Age, *Mémoires de deux jeunes mariées* (Balzac, 1841-42), *Journal d'un curé de campagne* (Georges Bernanos, 1936);

— un substantif désignant le ou les héros, leurs nom, prénom, qualité, profession ou caractère : *La Princesse de Clèves* (Mme de La Fayette, 1678), *Madame Bovary* (Flaubert, 1857), *Arsène Lupin, gentilhomme cambrioleur* (Maurice Leblanc, 1908);

— un substantif désignant l'action principale : *L'Éducation sentimentale* (Flaubert, 1869), *Crime et châtiment* (Dostoïevski, 1866);

— un substantif désignant le lieu de l'action : *La Chartreuse de Parme* (Stendhal, 1839), *Le Don paisible* (Cholokhov, 1928-40);

— une phrase ou un fragment de phrase : *Autant en emporte le vent* (Margaret Mitchell, 1936), *Pour qui sonne le glas* (Ernest Hemingway, 1940), *On achève bien les chevaux* (H. MacCoy, 1935), *La Mort est mon métier* (Robert Merle, 1953), *L'Ingénieur aimait trop les chiffres* (Boileau-Narcejac, 1952).

RECHERCHES ET ESSAIS SUR LES TITRES

Exposé.

- Les Grandes et Inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua *(anonyme, Foire de Lyon, 1532).*
- Les Horribles et Épouvantables Faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua, composés nouvellement par maître Alcofribas Nasier *(Rabelais, 1532).*
- La Vie inestimable du grand géant Gargantua père de Pantagruel jadis composée par l'abstracteur de quinte essence. Livre plein de pantagruélisme *(Rabelais, 1534).*
- Pantagruel, roi des Dipsodes restitué à son nature avec ses faits et prouesses épouvantables : composés par feu M. Alcofribas abstracteur de quinte essence *(Rabelais, 1542).*
- Tiers Livre des faits et dits héroïques du noble Pantagruel *(Rabelais, 1546).*
- Histoire comique de Francion, en laquelle sont découvertes les plus subtiles finesses et trompeuses inventions tant des hommes que des femmes de toute sorte de conditions et d'âges, non moins profitables pour s'en garder que plaisantes à la lecture *(Sorel, 1623).*

• Relevez, dans ces titres, les redondances, les pléonasmes, l'emphase. Montrez qu'il s'agit là d'une survivance du style oral des bonimenteurs.

• Étudiez la façon dont Rabelais se déguise. Que signifie l'expression « abstracteur de quinte essence » ? Retrouvez dans Alcofribas Nasier l'anagramme du nom de l'auteur. Pourquoi feint-il d'être mort en 1542 ? Pourquoi le livre de Gargantua est-il « plein de pantagruélisme » ?

• Montrez sur quel cliché est formée la fin du titre de Sorel.*

Essai.

Brouillons pour un titre : Germinal, *de Zola.*

• Titres successifs proposés par Zola :

Coup de pioche, La Maison qui craque, Le Grain qui germe, L'Orage qui monte, Le Sang qui germe, Maison rouge, Le Feu qui couve, Le Sol qui brûle, Le Feu souterrain.

• Confidences de Zola à Van Santen Kolff (6-10-1889) :

« Je cherchais un titre exprimant la poussée d'hommes nouveaux, l'effort que les travailleurs font, même inconsciemment, pour se dégager des ténèbres si durement laborieuses où ils s'agitent encore. Et c'est un jour, par hasard, que le mot Germinal *m'est venu aux lèvres. Je n'en voulais pas d'abord, le trouvant mystique, trop symbolique; mais il représentait ce que je cherchais, un avril révolutionnaire, une envolée de la société caduque dans le printemps (...) S'il reste obscur pour certains lecteurs, il est devenu pour moi comme* un coup de soleil qui éclaire toute l'œuvre. *»*

• Montrez que tous les titres proposés ont un double sens, documentaire et symbolique.

• Relevez les titres qui ont la même forme syntaxique. Trouvez une signification commune à tous les verbes de ces propositions.

• Étudiez l'utilisation symbolique des quatre éléments dans les titres proposés.

• Expliquez, à l'aide de la lettre de Zola, la signification du mot « Germinal » en titre du roman. Montrez que ce titre et la fin du roman (voir p. 136) s'éclairent réciproquement.

Recherche collective.

Une série organisée; Les Rougon-Macquart

Vingt romans, écrits de 1871 à 1893, composent la série des Rougon-Macquart. *Zola se propose d'y étudier « l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », et en particulier, « le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme ». En voici les titres :*

La Fortune des Rougon, La Curée, Le Ventre de Paris, La Conquête de Plassans, La Faute de l'Abbé Mouret, Son Excellence Eugène Rougon, L'Assommoir, Une Page d'amour, Nana, Pot-bouille, Au Bonheur des Dames, La Joie de Vivre, Germinal, L'Œuvre, La Terre, Le Rêve, La Bête humaine, L'Argent, la Débâcle, Le Docteur Pascal.

• Relevez les titres qui attirent l'attention sur la situation sociale des personnages.

• Relevez les titres qui désignent un lieu-dit. Que révèle le nom de ce lieu ?

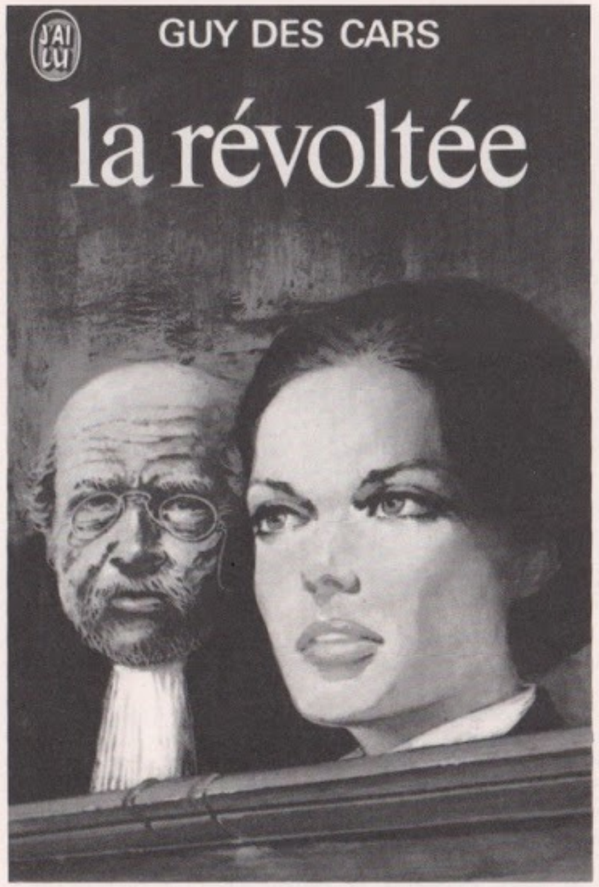
• Relevez et expliquez les titres symboliques.

• Étudiez de la même façon les titres de La Comédie humaine *de Balzac. Montrez que* la Comédie humaine *est organisée de manière plus complexe que la série des* Rougon-Macquart.

Exposé.

Recettes pour fabriquer des titres de best-sellers : *les titres de Guy des Cars.*

Depuis 1941, Guy des Cars écrit à peu près un roman par an; certains sont des best-sellers, vendus à plus



Dans le style pseudo-réaliste des affiches cinématographiques des années 50, cette jaquette d'un roman de Guy des Cars annonce confusément un drame, une victime, un bourreau. Au dos de la jaquette, le résumé transforme le drame en mystère :
« Crime monstrueux à Nancy : une jeune fille de la haute société abat son père, industriel connu, sous les yeux de sa mère qui n'est que légèrement atteinte.
Pourquoi Valérie, 21 ans, a-t-elle accompli ce geste horrible, inexplicable? »

Cette conception de la littérature se reflète dans les titres choisis pour ses romans. Voici, par ordre chronologique :

L'Officier sans nom, L'Impure, La Demoiselle d'Opéra, La Dame du cirque, Contes bizarres, Le Château de la juive, La Brute, La Corruptrice, Les Filles de joie, La Tricheuse, Amour de ma vie, L'Amour s'en va-t-en guerre, Cette Étrange Tendresse, La Maudite, La Cathédrale de haine, Le Boulevard des illusions, Les Sept Femmes, Le Grand Monde, Sang d'Afrique, De Cape et de plume, De toutes les Couleurs, L'Habitude d'amour, La Vie secrète de Dorothée Syndt, La Révoltée, La Vipère, Le Train du père Noël, L'Entremetteuse, Une certaine Dame, L'Insolence de sa beauté. Le Donneur.

- ***Relevez les titres qui annoncent une intrigue sentimentale.***
- ***Relevez les titres qui désignent une profession. Qu'y a-t-il de commun entre les professions féminines ainsi mentionnées ? A quelle curiosité répondent ces titres ? Aidez-vous, pour cette interprétation, du livre d'Évelyne Sullerot sur la presse féminine.***
- ***Relevez les titres formés d'un substantif au féminin. Quelle image des femmes pouvez-vous en dégager ? Confirmez votre réponse à l'aide de ce fragment d'un entretien avec l'auteur :***

« Vos titres (...) ne sont pas très gentils pour les femmes. Vous en veulent-elles ?
— Pas du tout, elles m'adorent. Si j'avais intitulé mes livres « La Sainte », « La Dévouée », « La Mère de famille », « La Femme de ménage », « La Cuisinière », il n'y aurait eu aucune bonne femme pour les lire. Or quelle femme, fût-elle la plus honnête, n'est pas un peu impure, un peu tricheuse... Et c'est tant mieux... Ce sont des qualités pour leur mari.
— Toutes vos héroïnes sont-elles pathologiques ?
— La femme est admirablement un cas pathologique permanent. » (Extrait d'une interview diffusée par United Press)

- ***Que pensez-vous des autres titres qu'imagine Guy des Cars ? Quelles sont, selon lui, les professions typiquement féminines ? Quel rôle assigne-t-il aux femmes dans la société ?***

de 300 000 exemplaires. Voici quelques-uns de ses secrets :
« Tous mes romans sont des romans de « cas » ou de « race » (...) Que faut-il dans un roman ? De la verve. Et aussi de l'amour (...) Ce qu'il faut, c'est retirer la politique de la littérature. Le romancier n'a pas à délivrer un message. Le roman, c'est l'évasion. » (interview de 1973)

Recherches diverses.

Sur des catalogues d'éditions en format de poche :

- ***Étudiez les règles, conscientes ou non, qu'utilise un écrivain de votre choix pour formuler ses titres.***
- ***Étudiez les procédés de fabrication des titres propres à un genre : le roman policier, le policier humoristique, la science-fiction, le roman d'espionnage.***

TABLES DES MATIÈRES

La table des matières, située, selon les pays et les époques, au début ou à la fin du volume, assume dans le roman une double fonction : elle se compose des têtes de chapitres, qui sont au chapitre ce qu'est le titre au roman tout entier; elle sert à allécher le lecteur qui feuillette le roman avant de le choisir. Elle le séduit en lui résumant l'action, en l'intriguant, en l'amusant, en l'envoûtant par le charme d'une forme poétique.

1. UN RÉSUMÉ DU CONTENU : *Amadis de Gaule*

Dans **Amadis de Gaule,** *roman de chevalerie espagnol (G. R. de Montalvo, 1508), le chevalier Amadis est amoureux d'Oriane, fille du roi de Bretagne. A la suite d'une méprise, Oriane l'a chassé de sa vue. Amadis est désespéré. Voici, dans la traduction française de 1540, la table des matières du second volume :*

Ch. 6 : Comme Dom Galaor, Florestan et Agraies entreprirent la quête d'Amadis, lequel, ayant laissé ses armes, changea son nom et se retira en un ermitage avec un ermite* très ancien, pour y vivre solitairement.

Ch. 7 : Comme Durin retourna vers la Princesse Oriane, à laquelle il fit entendre les piteuses nouvelles d'Amadis, et du grand deuil qu'elle fit après avoir su le désespoir de celui-ci.

Ch. 10 : Comme étant la demoiselle de Danemark en la quête d'Amadis après maints grands travaux qu'elle eut, traversant plusieurs îles étranges, arriva de fortune en la Roche Pauvre, où était Amadis, que l'on appelait le beau Ténébreux, lequel elle reconnut ; et s'en retournèrent ensemble vers Oriane.

Ch. 14 : Comme après que le beau Ténébreux eut achevé ces aventures, il se retira à la fontaine des trois canaux, et de là prit le chemin de Mirefleur, où il trouva Oriane avec laquelle il demeura huit jours entiers ; et au même temps arriva à la cour du roi Lisvart un gentilhomme portant deux joyaux singuliers, pour éprouver les loyaux amants, lesquels Amadis et Oriane délibérèrent essayer sans être connus du Roi, ni d'autre.

2. UNE TABLE PARODIQUE :

Don Quichotte, 2e partie

Dans ce roman de chevalerie parodique (1598-1604), Don Quichotte, « Chevalier à la Triste Figure », imite les héros dont il a lu les aventures, et en particulier le beau Ténébreux. Pour l'amour d'une imaginaire Dulcinée, il part à l'aventure sur sa jument Rossinante en compagnie de son écuyer Sancho Pança. La table des matières est aussi parodique que l'intrigue, les personnages et le langage.

XXIII. Des choses admirables que l'insigne don Quichotte raconte avoir vues dans la profonde caverne de Montésinos[1], choses dont l'impossibilité et la grandeur font que l'on tient cette aventure pour apocryphe[2].

XXIV. Où l'on raconte mille babioles aussi impertinentes[3] que nécessaires à la véritable intelligence de cette grande histoire.

XXV. Où l'on rapporte l'aventure du braiment[4] et la gracieuse histoire du joueur de marionnettes, ainsi que les mémorables divinations du singe devin.

XXVI. Où se continue la gracieuse aventure du joueur de marionnettes, avec d'autres choses fort bonnes en vérité.

XXVII. Où l'on raconte qui étaient maître Pierre et son singe, ainsi que le mauvais succès qu'eut don Quichotte dans l'aventure du braiment*, qu'il ne termina point comme il l'aurait voulu et comme il l'avait pensé.

XXVIII. Des choses que dit Ben-Engeli[5], et que saura celui qui les lira, s'il les lit avec attention.

XXIX. De la fameuse aventure de la barque enchantée.

XXX. De ce qui arriva à don Quichotte avec une belle chasseresse[6].

XXXI. Qui traite d'une foule de grandes choses.

1. Vieillard qui, selon Don Quichotte, vit depuis 500 ans dans un palais enchanté, au fond d'une caverne.
2. Dont l'authenticité est douteuse.
3. Sens ancien : contraires au bon sens.
4. Pour retrouver son âne, un villageois s'est mis à braire ; un ami l'imite, puis le village entier, puis, par dérision, tous les villages avoisinants.
5. « Cid Hamet Ben-Engeli, le chroniqueur de cette grande histoire. »
6. Don Quichotte tombe de cheval sous les yeux d'une belle chasseresse.

ÉTUDE COMPARATIVE DES DEUX TABLES

1. *Étudiez la quantité d'informations fournies dans les deux tables.*
2. *Quelles questions se pose-t-on à la lecture des deux tables ? Comment la curiosité est-elle éveillée ?*
3. *Relevez, dans* Don Quichotte, *les adjectifs et les substantifs presque dénués de sens. Quelle est leur fonction ?*
4. *Une table des matières est une sorte de texte publicitaire conforme aux règles de la publicité du temps. Montrez que la table de* Don Quichotte *est un boniment de charlatan.*
5. *Étudiez d'autres exemples de tables des matières parodiques :* Gargantua *et* Pantagruel *(Rabelais),* Candide *(Voltaire),* Le Roman comique *(Scarron).*

3. PRESQUE UN POÈME :

Les Misérables 3e partie

Commencé en 1845, achevé en 1862, ce roman de 1 600 pages est à la fois une histoire d'amour, un récit d'aventures policières, un roman historique, un document sur les mœurs populaires au XIXe siècle ; c'est surtout un roman à thèse (voir p. 48). Tout comme les actions et les personnages, les titres des chapitres portent un sens symbolique sous une forme dense, énigmatique, qui cumule les procédés poétiques.

Dans la 3e partie, Marius sauve Cosette et Jean Valjean, sous le nom de Leblanc, attirés dans un guet-apens par Thénardier, sous le nom de Jondrette.

LIVRE HUITIÈME. — LE MAUVAIS PAUVRE.

I. Marius, cherchant une fille en chapeau, rencontre un homme en casquette.
II. Trouvaille.
III. *Quadrifrons*[1].
IV. Une rose dans la misère.
V. Le judas de la providence.
VI. L'homme fauve au gîte.
VII. Stratégie[2] et tactique[3].
VIII. Le rayon dans le bouge.
IX. Jondrette pleure presque.
X. Tarif des cabriolets de régie[4] : deux francs l'heure.
XI. Offres de service de la misère à la douleur.
XII. Emploi de la pièce de cinq francs de M. Leblanc.
XIII. *Solus cum solo, in loco remoto, non cogitabuntur orare pater noster*[5].
XIV. Où un agent de police donne deux coups de poing à un avocat.
XV. Jondrette fait son emplette.
XVI. Où l'on retrouvera la chanson sur un air anglais à la mode en 1832.
XVII. Emploi de la pièce de cinq francs de Marius.
XVIII. Les deux chaises de Marius se font vis-à-vis.
XIX. Se préoccuper des fonds obscurs.
XX. Le guet-apens.
XXI. On devrait toujours commencer par arrêter les victimes.
XXII. Le petit qui criait au tome III[6].

1. En latin, qui a quatre visages. Formé comme *bifrons*, « à deux fronts », épithète latine de Janus, dieu des seuils et de la nouvelle année.
2. Art de faire évoluer les troupes avant la bataille.
3. Art de faire évoluer les troupes pendant la bataille.
4. Voiture légère, à deux roues, louée par une entreprise publique.
5. « Seul à seul, à l'écart, on ne croira pas qu'ils disent le *Notre Père* » : se dit d'un conciliabule qui paraît suspect.
6. Il s'agit de Gavroche qui a grandi.

ÉTUDE DU DOCUMENT

Les relations entre le titre et le chapitre ne sont pas toujours claires dans *Les Misérables* ; c'est un jeu que de chercher à les dégager. Mais même pour qui n'a pas lu le roman, la table des matières peut être lue comme un poème.

1. *Relevez les effets de sonorités : allitérations*, assonances*, rimes.*
2. *Relevez les figures de rhétorique : antithèses, métaphores*, allégories, mots à double sens.*
3. *Quels sont les titres qui exposent des situations inattendues ?*
4. *Quels sont les titres qui se répondent ou qui renvoient à d'autres passages du roman ?*

4. ÉNIGMES ET HUMOUR : *Le Mystère de la chambre jaune*

A partir du XIX^e siècle, les tables des matières sont plus fréquentes et plus soignées dans la paralittérature que dans les œuvres littéraires. Dans le roman policier, elles sont énigmatiques et humoristiques. **Le Mystère de la chambre jaune** *(Gaston Leroux, 1908) en donne un exemple typique :*

I. Où l'on commence à ne pas comprendre.
II. Où apparaît pour la première fois Joseph Rouletabille.
III. « Un homme a passé comme une ombre à travers les volets. »
IV. « Au sein d'une nature sauvage. »
V. Où Joseph Rouletabille adresse à M. Robert Darzac une phrase qui produit son petit effet.
VI. Au fond de la Chênaie.
VII. Où Rouletabille part en expédition sous le lit.
VIII. Le juge d'instruction interroge Mlle Stangerson.
IX. Reporter et policier.
X. « Maintenant, il va falloir manger du saignant. »
XI. Où Frédéric Larsan explique comment l'assassin a pu sortir de la « Chambre Jaune ».
XII. La canne de Frédéric Larsan.
XIII. « Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat. »
XIV. « J'attends l'assassin ce soir. »
XV. Traquenard.
XVI. Etrange phénomène de dissociation de la matière.
XVII. La galerie inexplicable.
XVIII. Rouletabille a dessiné un cercle entre les deux bosses de son front.
XIX. Rouletabille m'offre à déjeuner à l'auberge du « Donjon ».
XX. Un geste de Mlle Stangerson.
XXI. A l'affût.
XXII. Le cadavre incroyable.
XXIII. La double piste.
XXIV. Rouletabille connaît les deux moitiés de l'assassin.
XXV. Rouletabille part en voyage.
XXVI. Où Joseph Rouletabille est impatiemment attendu.
XXVII. Où Joseph Rouletabille apparaît dans toute sa gloire.
XXVIII. Où il est prouvé qu'on ne pense pas toujours à tout.
XXIX. Le mystère de Mlle Stangerson.

ÉTUDE DU DOCUMENT

Cette table est composée selon quelques procédés simples utilisés alternativement :

1. *Tout le plaisir que suscite le roman policier français à cette époque consiste à résoudre des énigmes compliquées ; relevez les titres qui signalent l'énigme et qui désignent l'activité intellectuelle du lecteur et du policier.*
2. *Relevez les termes qui évoquent une enquête policière. Énumérez les personnages.*
3. *Quels effets produisent les phrases entre guillemets ?*

Philippe Ogouze dans *Les aventures de Rouletabille* (feuilleton réalisé par l'O.R.T.F.)
« Moi aussi, je me suis penché sur les traces sensibles, mais pour leur demander uniquement d'entrer dans le cercle qu'avait dessiné ma raison. »
(Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*)

RECHERCHES ET ESSAIS SUR LES TABLES DES MATIÈRES

Exposé.
Comparez entre elles d'autres tables des matières ; classez-les par genres ou par procédés.

Création.
Inventez pour certains romans que vous avez lus des tables des matières à la manière des quatre précédentes.

Essai.
Rassemblez les tables des matières de plusieurs volumes d'une même série (par exemple les* Fantômas, *les* Pardaillan, *les* James Bond, *les* Maigret, *ou des séries de romans pour les enfants). Dégagez entre elles des constantes : dans les personnages, les situations, les procédés, le vocabulaire.

Cézanne (1839-1906), *Le lac d'Annecy.*
« Dans le tableau, des maisons plantées de travers ne s'effondrent pas pour autant. Il n'est pas nécessaire que l'arbre soit capable de refleurir, ni l'homme de respirer. Un tableau n'est pas un « tableau vivant »!... L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. »
(Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*)

II. LE ROMAN ET LE RÉEL

« Un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. » (Sartre).

Les récits ont plusieurs fonctions dans la société. L'une d'elles consiste à réaliser dans l'imaginaire les désirs impossibles à satisfaire dans la société existante, l'autre consiste à donner un sens au réel, à diffuser une vision du monde et, avec elle, des modèles de conduite. Œuvre d'imagination, le roman ne peut être documentaire au sens strict, mais il est toujours didactique.

1. Vérité, fiction et vraisemblance

Le vrai et le vraisemblable.

Dans l'Antiquité, la distinction entre récit véridique et récit fictif est confuse, et ne s'inscrit pas dans des genres littéraires définis. Elle ne devient rigoureuse qu'à la fin du Moyen Age, quand *l'histoire,* récit de faits mémorables, s'oppose à la *fable,* récit de faits imaginaires. Le roman, qui se constitue sous sa forme moderne à cette époque, est un genre ambigu : il se distingue de l'histoire parce qu'il relate des faits imaginaires, et de la fable parce qu'il prétend exprimer une certaine vérité, distincte de l'exactitude historique, qu'on a appelée *vraisemblance* ou *vérité artistique :* « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (Boileau); « [Je vois une] différence entre la *Vérité* de l'art et le *Vrai* du fait »; « La *vérité* dont [le romancier] doit se nourrir est la *vérité d'observation sur la nature humaine et non de l'authenticité du fait* » (Vigny).

Le vraisemblable est l'idée qu'un groupe social se fait du réel.

Au XVII[e] siècle, Rapin définit ainsi le vraisemblable : « tout ce qui est conforme à l'opinion du public ». Pour d'Aubignac, « la poésie et les autres arts qui ne sont fondés qu'en imitation ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes ». A cette époque, et dans les groupes sociaux cultivés, les seuls où la question puisse se poser, la vraisemblance se confond avec la bienséance, ensemble des règles de conduite propres à chaque état social : « ce n'est que par la *bienséance,* que la vraisemblance a son effet » (Rapin); « La scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devaient être » (D'Aubignac). Est vraisemblable non ce qui est vrai, mais ce qui est conforme à un certain idéal de vie, ce qui ne choque pas les opinions reçues.

Au XIX[e] siècle, où s'affiche pourtant le souci de réalisme, les termes ont changé, mais l'idée est la même : le vraisemblable n'est pas le vrai, mais un modèle idéal du vrai. Le romancier doit « faire céder parfois la réalité des faits à l'idée que chacun d'eux doit représenter aux yeux de la postérité » (Vigny). Même un romancier aussi attentif aux réalités sociales que Balzac sait qu'il ne copie pas le réel, mais en dégage le sens :

« S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pourrait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal; mais pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements? »

2. Roman et sciences humaines

Grâce à son statut ambigu, parce qu'il se permet les libertés de la fiction et qu'il peut représenter une certaine vérité, le roman a souvent assumé la fonction des sciences humaines au moment où elles se constituaient; il en a souvent vulgarisé les résultats, en construisant les faits représentés selon les lois qu'elles avaient dégagées. Il a parfois précédé leurs découvertes, s'intéressant aux domaines que la science officielle négligeait.

Roman et psychologie.

Le roman suit l'évolution de la psychologie, au moment où elle ne porte pas encore ce nom, de la psychopathologie et de la psychanalyse. Il se donne pour tâche d'illustrer les analyses de l'époque en décrivant la vie affective des « passions » *(La Princesse de Clèves, Manon Lescaut),* les états pathologiques (Maupassant : *Le Horla*), l'émergence de l'inconscient dans le conscient (Dostoïevski, Proust et tous les écrivains du XX^e^ siècle), les comportements (roman américain de l'entre-deux-guerres).

Roman, histoire contemporaine et sociologie.

Le roman accompagne également l'évolution des sciences historiques. Alors que Michelet a déjà commencé son *Histoire de France,* mais avant qu'il n'ait écrit *Le Peuple* (1846), le roman renonce à l'histoire événementielle et joue le rôle de l'histoire des mentalités : Balzac veut faire « l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs ». Quand l'histoire contemporaine ne peut encore utiliser que des documents écrits, c'est le romancier qui se charge de faire des enquêtes sur le terrain et d'en présenter les résultats : Flaubert se renseigne à l'hôpital de Rouen sur les symptômes de la diphtérie avant de décrire la mort d'un enfant dans *L'Éducation sentimentale,* Zola passe une dizaine de jours dans un coron avant de rédiger *Germinal.* « Le roman actuel se fait avec des documents racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits » (Les Goncourt). Au XX^e^ siècle encore, ethnologues et sociologues utilisent parfois une forme proche du roman pour diffuser leurs travaux : les entretiens enregistrés au magnétophone dans des familles mexicaines et portoricaines (*Les Enfants de Sanchez,* 1959) par le sociologue O. Lewis se présentent comme des romans où les mêmes événements seraient racontés successivement par chacun des membres de la même famille. Tout comme au XIX^e^ siècle, le roman sert à faire connaître aux groupes sociaux les plus favorisés les modes de vie et de pensée des moins favorisés, de ceux qui n'ont pas droit à l'écriture.

3. Le roman et le sens

Ce rôle documentaire et scientifique, qui, apparemment, est devenu essentiel au XIX^e^ siècle, est apparu tardivement. Les récits mythiques, les légendes (*legendum* : ce qui doit être lu) des dieux et des héros, les vies de saints donnaient des règles de conduite. Même si cette fonction paraît passer au second plan dans les romans du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, elle est en réalité essentielle. Car, dans un récit, la succession des faits obéit moins à la chronologie qu'à une certaine logique. Tout récit est organisé en fonction d'une leçon à tirer des événements, leçon plus ou moins explicite, plus ou moins claire, mais toujours présente. Tout récit, tout roman, tient du conte philosophique et de la fable morale : il est toujours exemplaire.

Les textes qui suivent illustrent les relations que le récit peut entretenir avec le réel. D'abord, des textes théoriques du XIX^e^ et du XX^e^ siècles montrent les prétentions à représenter le réel (voir p. 47), et la vanité de ces prétentions (voir p. 51). On étudiera ensuite, dans deux fragments apparemment objectifs, la façon dont le romancier porte témoignage sur un problème social et exprime son indignation (voir *Voyage au bout de la nuit,* p. 54 et *Nedjma,* p. 58). On verra enfin les distorsions que le récit fait subir au réel représenté à travers diverses versions d'un même fait divers (voir p. 62), à travers divers témoignages sur une même époque, la Grande Guerre (voir p. 66), à travers deux versions d'un roman (voir p. 79).

1. Roman et document humain

Comme n'importe quelle production humaine, un roman peut servir de document sur la société de son temps : il en exprime les fantasmes, la vision du monde, l'idéologie. Mais certains romans ont pour but déclaré de porter témoignage, de révéler au public un problème social, de servir de document humain.

Jusqu'au XVIII^e^ siècle, si le romancier se donne une mission sociale, elle est pédagogique : il s'agit de donner une leçon de morale tout en amusant. C'est encore l'intention de l'abbé Prévost dans l'Avis des *Mémoires d'un homme de qualité* (1731) : « Outre ce plaisir d'une lecture agréable, on y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs. » Mais le dessein de Marivaux dans *Le Paysan parvenu* (1735) est déjà différent : « Le récit de mes aventures ne sera pas inutile à ceux qui aiment à s'instruire. » L'instruction dont il s'agit ici consiste en une information autant qu'en une éducation morale : elle ne porte plus seulement sur les passions, mais sur les mœurs de divers milieux sociaux.

A partir du XIX^e^ siècle, les romanciers se donnent une mission sociale encore plus précise : celle de décrire la réalité, de dénoncer des problèmes sociaux. Le rapprochement entre des textes théoriques de différents écrivains du XIX^e^ siècle permettra de préciser cette intention.

PRÉFACES DE ROMANS AU XVIII^e^ ET AU XIX^e^ SIÈCLES

1. STENDHAL : *Le Rouge et le Noir* (1830), chap. 13.

« Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former. »

2. GEORGE SAND : *Indiana,* Préface à la 2^e^ édition (1842).

« Ainsi, je le répète, j'ai écrit *Indiana,* et j'ai dû l'écrire ; j'ai cédé à un instinct puissant de plainte et de reproche que Dieu avait mis en moi, Dieu qui ne fait rien d'inutile, pas même les plus chétifs êtres, et qui intervient dans les plus petites causes aussi bien que dans les grandes. Mais quoi! celle que je défendais est-elle donc si petite? C'est celle du genre humain tout entier ; car le malheur de la femme entraîne celui de l'homme, comme celui de l'esclave entraîne celui du maître, et j'ai cherché à le montrer dans *Indiana.* On a dit que c'était une cause individuelle que je plaidais ;

comme si, à supposer qu'un sentiment personnel m'eût animé, j'eusse été le seul être infortuné dans cette humanité paisible et radieuse! Assez de cris de douleur et de sympathie ont répondu au mien pour que je sache maintenant à quoi m'en tenir sur la suprême félicité d'autrui.

Je ne crois pas avoir jamais rien écrit sous l'influence d'une passion égoïste ; je n'ai même jamais songé à m'en défendre. Ceux qui m'ont lu sans prévention comprennent que j'ai écrit *Indiana* avec le sentiment non raisonné, il est vrai, mais profond et légitime, de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et la société. Je n'avais point à faire un traité de jurisprudence, mais à guerroyer contre l'opinion ; car c'est elle qui retarde ou prépare les améliorations sociales. La guerre sera longue et rude ; mais je ne suis ni le premier, ni le seul, ni le dernier champion d'une si belle cause, et je la défendrai tant qu'il me restera un souffle de vie. »

3. BALZAC : *La Comédie humaine,* Avant-propos (1842).

« La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant les types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. »

4. FLAUBERT : *Lettre à L. Bouilhet* (1855).

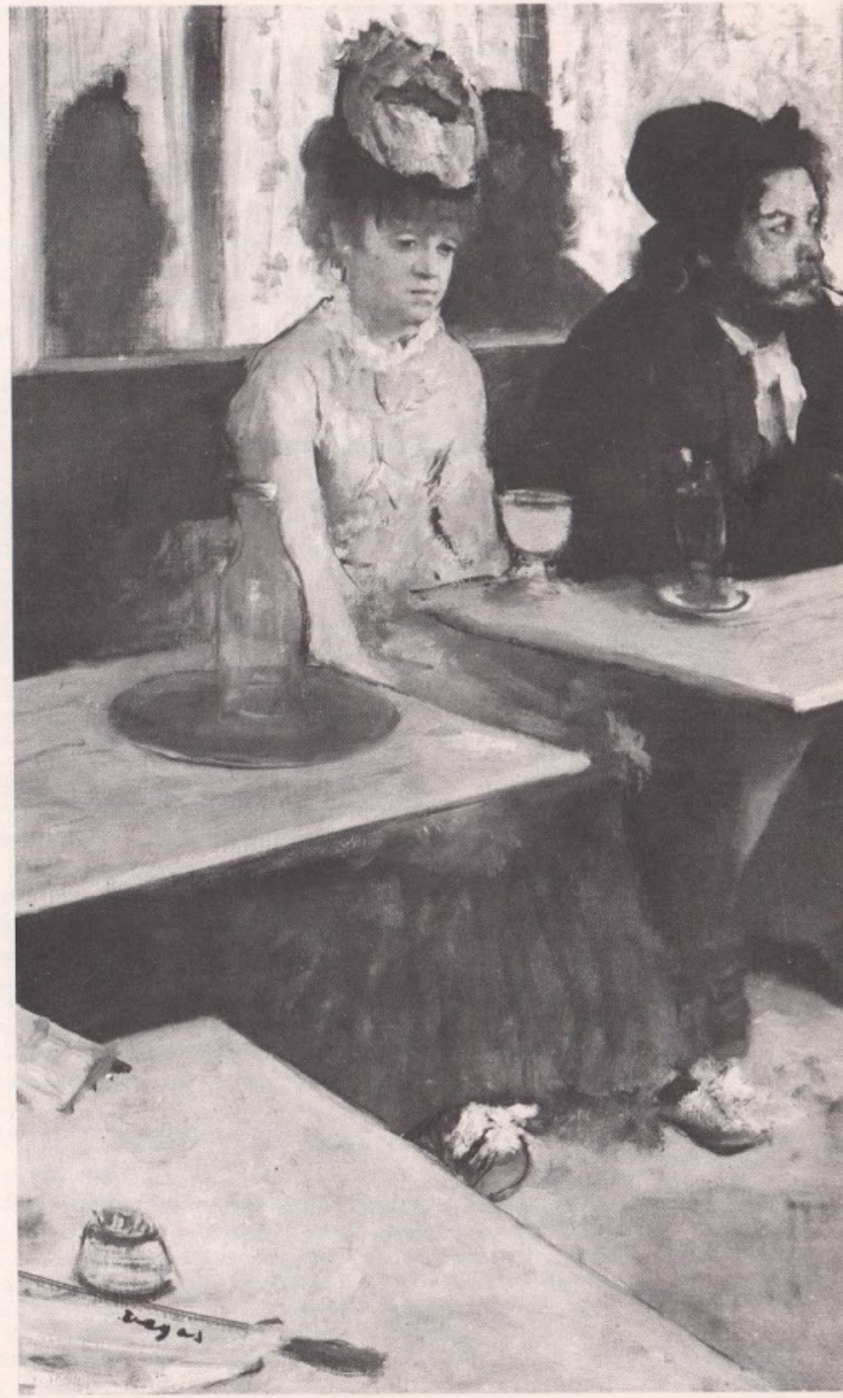
« Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à la bouche comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir ; j'en veux faire une pâte dont je barbouillerai le XIX^e^ siècle, comme on dore de bouse de vache les pagodes indiennes, et qui sait? cela durera peut-être? il ne faut qu'un rayon de soleil! l'inspiration d'un moment, la chance d'un sujet! »

5. HUGO : *Les Misérables,* note liminaire (1862).

« Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles. »

6. LES GONCOURT : *Germinie Lacerteux,* Préface (1864).

« Vivant au XIX^e^ siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. »



Degas (1834-1917), *l'Absinthe.*
Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les peintres comme les romanciers prétendent représenter « la modernité » et copier la nature. Degas est alors le meilleur représentant du « naturalisme pictural ». Et pourtant, il ne s'est pas fait faute de tricher, en faisant poser deux modèles pour ce tableau naturaliste. ▶

7. Zola : *L'Assommoir,* Préface (1877).

« J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement, la honte et la mort. C'est de la morale en action, simplement. [...] C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. Et il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent. »

ÉTUDE COMPARATIVE DES TEXTES

1. *Dans lesquels de ces textes la tâche de l'écrivain consiste-t-elle à renvoyer à la société son image, ses produits ? Quels textes insistent sur l'humilité de cette tâche et sur l'effacement de l'écrivain? A quels métiers est comparé le travail de l'écrivain?*
2. *Quels sont les textes qui expriment de l'indignation à l'égard de la société? Quelles sont les tares sociales qu'ils stigmatisent? Comment le roman peut-il porter remède à l'un de ces fléaux de la société? Analysez le lyrisme dans l'expression passionnée des opinions des écrivains. Relevez, surtout dans les textes 2, 4 et 5, des effets de style : ironie*, effets oratoires, antithèses et symétries, métaphores*, effets de scandale et provocations verbales.*
3. *Quels sont les textes où l'écrivain ne se désigne pas à la première personne? Cette absence a-t-elle la même signification dans les deux textes? Quel romancier semble se placer au point de vue de l'éternité et juger les faits de très haut? Quel est le seul écrivain qui soit directement concerné par les problèmes qu'il expose? Montrez que cet engagement l'oblige à se mettre sur la défensive.*
4. *Quels sont les textes qui répondent par avance à un reproche d'immoralité? Comment s'en défendent-ils? Montrez que tous expriment le souci d'être utiles, la conscience du pouvoir de la littérature dans la société.*
5. *Comparez l'image du « peuple » que se font les Goncourt et Zola. A quels lecteurs s'adressent-ils? Montrez que, pour eux, le peuple est un objet d'analyse, non un destinataire de la communication. Les droits que revendiquent les Goncourt sont-ils les droits à l'égalité ou le droit pour l'écrivain de parler de tout? Relevez chez Zola des expressions dignes d'un avocat de la défense. Comparez son attitude à celle qu'il attribue lui-même aux bourgeois dans* Germinal, *p. 21.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

***Discutez cette affirmation de J.-P. Sartre sur le rôle de la littérature dans la société : « L'homme vit entouré de ses images. La littérature lui donne l'image critique de lui-même [...] Le vrai travail engagé, je vous l'ai dit : montrer, démontrer, démystifier, dissoudre les mythes et les fétiches dans un petit bain d'acide critique. Avec un peu de chance, les autres inventeront de nouveaux mythes à travers lui ».* (Situations IX).**

Débat.

Le roman vous paraît-il actuellement un bon moyen pour exposer et vulgariser un problème social, décrire une situation historique? Préférez-vous d'autres modes de présentation?

En 1938, Sartre analyse la notion d'aventure dans une sorte de roman en forme de journal philosophique : **La Nausée.**

Après avoir longtemps voyagé, le héros, Roquentin, s'est retiré à Bouville pour y écrire un livre d'histoire. Il découvre qu'il lui est arrivé « des histoires, des événements, des incidents, tout ce qu'on voudra, mais pas des aventures ».

LA VIE, L'AVENTURE ET LE RÉCIT

Jean-Paul Sartre

Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le *raconter*. C'est ce qui dupe les gens : un homme c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles ; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait.

Mais il faut choisir : vivre ou raconter. Par exemple quand j'étais à Hambourg, avec cette Erna, dont je me défiais et qui avait peur de moi, je menais une drôle d'existence. Mais j'étais dedans, je n'y pensais pas. Et puis un soir, dans un petit café de San Pauli, elle m'a quitté pour aller aux lavabos. Je suis resté seul, il y avait un phonographe qui jouait *Blue Sky*. Je me suis mis à me raconter ce qui s'était passé depuis mon débarquement. Je me suis dit : « Le troisième soir, comme j'entrais dans un dancing appelé la *Grotte Bleue*, j'ai remarqué une grande femme à moitié soûle. Et cette femme-là, c'est celle que j'attends en ce moment, en écoutant *Blue Sky* et qui va revenir s'asseoir à ma droite et m'entourer le cou de ses bras. » Alors, j'ai senti avec violence que j'avais une aventure. Mais Erna est revenue, elle s'est assise à côté de moi, elle m'a entouré le cou de ses bras et je l'ai détestée sans trop savoir pourquoi. Je comprends, à présent : c'est qu'il fallait recommencer de vivre et que l'impression d'aventure venait de s'évanouir.

Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel : on dit : voilà trois ans que je voyage, trois ans que je suis à Bouville. Il n'y a pas de fin non plus : on ne quitte jamais une femme, un ami, une ville en une fois. Et puis tout se ressemble : Shanghaï, Moscou, Alger, au bout d'une quinzaine, c'est tout pareil. Par moments — rarement — on fait le point, on s'aperçoit qu'on s'est collé avec une femme, engagé dans une sale histoire. Le temps d'un éclair. Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926.

Jean-Paul Sartre **(Paris, 1905).**
« Clerc et petit-fils de clerc », orphelin de père élevé par un grand-père professeur, excellent élève et normalien brillant, premier à l'agrégation et professeur de philosophie, Sartre est mal à l'aise dans sa condition d'intellectuel traditionnel. D'où la diversité de son œuvre : des traités philosophiques, des romans, une autobiographie, des pièces de théâtre, des ouvrages de critique littéraire. D'où, surtout, son engagement dans les principaux conflits politiques de son temps.

Ça, c'est vivre. Mais quand on raconte la vie, tout change ; seulement c'est un changement que personne ne remarque : la preuve c'est qu'on parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies ; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débuter par le commencement : « C'était par un beau soir de l'automne de 1922. J'étais clerc de notaire à Marommes. » Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement. « Je me promenais, j'étais sorti du village sans m'en apercevoir, je pensais à mes ennuis d'argent. » Cette phrase, prise simplement pour ce qu'elle est, veut dire que le type était absorbé, morose, à cent lieues d'une aventure, précisément dans ce genre d'humeur où on laisse passer les événements sans les voir. Mais la fin est là, qui transforme tout. Pour nous, le type est déjà le héros de l'histoire. Sa morosité, ses ennuis d'argent sont bien plus précieux que les nôtres, ils sont tout dorés par la lumière des passions futures. Et le récit se poursuit à l'envers : les instants ont cessé de s'empiler au petit bonheur les uns sur les autres, ils sont happés par la fin de l'histoire qui les attire et chacun d'eux attire à son tour l'instant qui le précède : « Il faisait nuit, la rue était déserte. » La phrase est jetée négligemment, elle a l'air superflue ; mais nous ne nous y laissons pas prendre et nous la mettons de côté : c'est un renseignement dont nous comprendrons la valeur par la suite. Et nous avons le sentiment que le héros a vécu tous les détails de cette nuit comme des annonciations, comme des promesses, ou même qu'il vivait seulement ceux qui étaient des promesses, aveugle et sourd pour tout ce qui n'annonçait pas l'aventure. Nous oublions que l'avenir n'était pas encore là ; le type se promenait dans une nuit sans présages, qui lui offrait pêle-mêle ses richesses monotones et il ne choisissait pas.

J'ai voulu que les moments de ma vie se suivent et s'ordonnent comme ceux d'une vie qu'on se rappelle. Autant vaudrait tenter d'attraper le temps par la queue.

JEAN-PAUL SARTRE, *La Nausée*, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Ancien professeur de philosophie, Sartre donne parfois aux réflexions qu'il introduit dans le roman l'armature logique d'une dissertation. Dans ce texte, elle répondrait au sujet suivant : « Qu'est-ce qu'une aventure ? ». En voici le plan :

— l. 1 à 5 : le problème est posé sous forme d'axiome : une aventure, c'est de la vie racontée. Raisons pour lesquelles cette vérité n'est pas évidente.
— l. 6 à 21 : une expérience vécue entre la vie et l'aventure.
— l. 22 à 34 : la vie, sans aventure.
— l. 35 à 68 : raconter la vie, c'est lui donner un commencement et une fin.

STRUCTURES

1 *Malgré le sujet du texte et son armature logique, Sartre a-t-il utilisé le style de la dissertation philosophique ? Relevez des termes familiers, des expressions imagées. A quel niveau de langue appartiennent ces dernières ?*

2 *Relevez quelques termes humoristiques. Montrez que le début du récit pris comme exemple est parodique.*

3 *Si vous connaissez le texte et les chansons de* L'Opéra de quatre sous *de B. Brecht, montrez que la scène décrite l. 6 à 20 évoque la même atmosphère. Est-il vrai, dans cette scène, que Sartre ait « fait descendre la métaphysique dans les cafés » ?*

SENS ET EFFETS

4 *« L'homme vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui. » Cette affirmation vous paraît-elle juste ? Montrez la place qu'occupent les récits dans la vie d'un homme d'aujourd'hui.*

5 *Rapprochez ce texte de Sartre, écrit en 1938, d'une phrase d'un critique actuel, Roland Barthes, lorsqu'il analyse le récit : « Tout, à des degrés divers, y signifie (...). Ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a. »*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

La comparaison entre les textes de Vidocq et de Balzac, p. 170 et 175, entre le récit de* France-Soir *et celui du* Monde *p. 62, vous paraît-elle confirmer ce que dit Sartre, l. 37 à 65 ?

Essai.

Analysez, en scrutant vos souvenirs ou en interrogeant votre entourage, les impressions ressenties par un enfant lorsqu'il joue à un « jeu d'imagination ». Éprouve-t-il alors un « sentiment d'aventure » ? D'où vient ce sentiment ?

Étude comparative.

Comparez le texte de Sartre avec le début d'un roman de Simenon,* Les Trois Crimes de mes amis *(1938, l'année où parut* La Nausée*) :

« Par où commencer ?

C'est déroutant ! Tout à l'heure, que dis-je, il y a un instant encore, en écrivant mon titre, j'étais persuadé que j'allais commencer mon récit comme on commence un roman et que la seule différence consisterait dans sa véracité.

Or, voilà que je découvre soudain ce qui fait l'artifice du roman, ce qui fait qu'il ne peut jamais être une image de la vie : un roman a un commencement et une fin !

Hyacinthe Danse a tué sa maîtresse et sa mère le 10 mai 1933. Mais quand le crime a-t-il réellement commencé ? »

SIMENON, *Les Trois Crimes de mes amis*, 1938.

2. *Témoignages sur un problème social*

Voyage au bout de la nuit *est l'itinéraire d'un picaro moderne sur le front de la Grande Guerre (voir p. 70), en Afrique, aux États-Unis et dans la banlieue parisienne où il exerce la médecine. Par la violence de l'expression et le choix des scènes, le roman produisit l'effet d'un réquisitoire contre la civilisation occidentale. En 1932, ce récit renouvelait l'écriture romanesque ; Céline n'avait pas encore sombré dans l'obsession paranoïaque qui le prit quelques années plus tard.*

Dans une ville d'Afrique imaginaire, un Européen tient un bar-magasin pour le compte de la « compagnie pordurière ». Il est atteint d'une maladie de peau, le « corocoro ».

« TRANSACTIONS PÉREMPTOIRES *EN BAMBOLA-BRAGAMANCE* »

Comme nous étions là, jamais las de l'entendre, une famille de récolteurs, timide, vient se figer sur le seuil de sa porte. Le père en avant des autres, ridé, ceinturé d'un petit pagne orange, son long coupe-coupe à bout de bras.

Il n'osait pas entrer le sauvage. Un des commis indigènes l'invitait pourtant : « Viens bougnoule[1]! Viens voir ici! Nous y a pas bouffer sauvages! » Ce langage finit par les décider. Ils pénétrèrent dans la cagna[2] cuisante au fond de laquelle tempêtait notre homme au « corocoro ».

Ce noir n'avait encore, semblait-il, jamais vu de boutique, ni de blancs peut-être. Une de ses femmes le suivait, yeux baissés, portant sur le sommet de la tête, en équilibre, le gros panier rempli de caoutchouc brut.

D'autorité les commis recruteurs s'en saisirent de son panier pour peser le contenu sur la balance. Le sauvage ne comprenait pas plus le truc de la balance que le reste. La femme n'osait toujours pas relever la tête. Les autres nègres de la famille les attendaient dehors, avec les yeux bien écarquillés. On les fit entrer aussi, enfants compris et tous, pour qu'ils ne perdent rien du spectacle.

1. Fam. et injurieux : noir ou métis.
2. Cabane.

C'était la première fois qu'ils venaient comme ça tous ensemble de la forêt, vers les blancs en ville. Ils avaient dû s'y mettre depuis bien longtemps les uns et les autres pour récolter tout ce caoutchouc-là. Alors forcément le résultat les intéressait tous. C'est long à suinter le caoutchouc dans les petits godets qu'on accroche au tronc des arbres. Souvent, on n'en a pas plein un petit verre en deux mois.

« Désormais, une immense plainte m'habite ; je sais des choses dont je ne puis pas prendre mon parti. Quel démon m'a poussé en Afrique ? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays ? J'étais tranquille. A présent, je sais : je dois parler. »

(A. Gide, *Voyage au Congo*)

Pesée faite, notre gratteur[3] entraîna le père, éberlué, derrière son comptoir et avec un crayon lui fit son compte et puis lui enferma dans le creux de la main quelques pièces en argent. Et puis : « Va-t'en ! qu'il lui a dit comme ça. C'est ton compte !... »

Tous les petits amis blancs s'en tordaient de rigolade, tellement il avait bien mené son business. Le nègre restait planté penaud devant le comptoir avec son petit caleçon orange autour du sexe.

— Toi, y a pas savoir argent ? Sauvage, alors ? — que l'interpelle pour le réveiller l'un de nos commis débrouillard habitué et bien dressé sans doute à ces transactions péremptoires[4]. — Toi y en a pas parler « francé » dis ? Toi y en a gorille encore hein ?... Toi y en a parler quoi hein ! Kous kous ? Mabillia ? Toi y en a couillon ! Bushman[5] ! Plein couillon !

Mais il restait devant nous le sauvage, la main refermée sur les pièces. Il se serait bien sauvé s'il avait osé, mais il n'osait pas.

— Toi y en a acheté alors quoi avec ton pognon ? intervint le « gratteur » opportunément. J'en ai pas vu un aussi con que lui tout de même depuis bien longtemps, voulut-il bien remarquer. Il doit venir de loin celui-là ! Qu'est-ce que tu veux ? Donne-moi le ton pognon !

Il lui reprit l'argent d'autorité et à la place des pièces lui chiffonna dans le creux de la main un grand mouchoir très vert qu'il avait été cueillir finement dans une cachette du comptoir.

Le père nègre hésitait à s'en aller avec ce mouchoir. Le gratteur fit alors mieux encore. Il connaissait décidément tous les trucs du commerce conquérant. Agitant devant les yeux d'un des tout petits noirs enfants, le grand morceau vert d'étamine : « Tu le trouves pas beau toi dis morpion ? T'en as souvent vu comme ça dis ma petite mignonne, dis ma petite charogne, dis mon petit boudin, des mouchoirs ? » Et il le lui noua autour du cou d'autorité, question de l'habiller.

La famille sauvage contemplait à présent le petit orné de cette grande chose en cotonnade verte... Il n'y avait plus rien à faire puisque le mouchoir venait d'entrer dans la famille. Il n'y avait plus qu'à l'accepter, le prendre et s'en aller.

Tous se mirent donc à reculer lentement, franchirent la porte, et au moment où le père se retournait, en dernier, pour dire quelque chose, le commis le plus dessalé qui avait des chaussures le stimula, le père, par un grand coup de botte en plein dans les fesses.

Toute la petite tribu, regroupée, silencieuse, de l'autre côté de l'avenue Faidherbe[6], sous le magnolier*, nous regarda finir notre apéritif. On aurait dit qu'ils essayaient de comprendre ce qui venait de leur arriver.

C'était l'homme du « corocoro » qui nous régalait. Il nous fit même marcher son phonographe.

LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, éd. Gallimard.

3. Le tenancier du magasin, l'homme au « corocoro », toujours occupé à se gratter.

4. Qui interdisent toute objection, contre lesquelles on ne peut rien répliquer.

5. Ou Bushmen, « hommes des buissons » : population noire de l'Afrique du Sud.

6. Gouverneur du Sénégal sous le second Empire, connu comme une grande figure du colonialisme : il créa une administration régulière, des tribunaux, des écoles. Il s'efforça de substituer la culture de l'arachide à une économie de cueillette du caoutchouc. Il avait « un cœur pitoyable à la race noire », dit un de ses biographes.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

— l. 1 à 27 : entrée progressive de la famille noire dans la boutique ; la pesée du caoutchouc.
— l. 28 à 42 : 1re phase de l'échange : argent contre caoutchouc.
— l. 43 à 58 : 2e phase de l'échange : mouchoir contre argent.
— l. 59 à 72 : sortie progressive de la famille.

STRUCTURES

Le récit s'inspire d'une technique cinématographique : le passage d'un paragraphe à l'autre correspond au procédé du champ-contre-champ.

1 *Étudiez l'alternance, dans la description des exploités et des exploiteurs, et, parmi les exploiteurs, des Noirs et des Blancs.*

2 *Étudiez les regards au cours de la scène : qu'expriment les regards de la famille noire ? Qui profite, en réalité, du spectacle dont il est question l. 20 ? Montrez l'importance, dans la scène, des « petits amis blancs » (l. 32). La scène pourrait-elle se produire sans leur présence ? Montrez qu'ils sont les véritables destinataires des paroles prononcées tout au long de la scène.*

SENS ET EFFETS

3 Le mécanisme de l'échange.
a) Que révèle la l. 26 sur le sens de la scène ? Calculez très approximativement le temps de travail nécessaire à la production du gros panier de caoutchouc.
b) Pourquoi l'échange du caoutchouc contre le mouchoir d'étamine se fait-il en deux temps ? Aurait-il été possible sans l'intermédiaire de l'argent, dans le système du troc ?
c) Quel personnage a seul pouvoir de manier l'argent ? Les commis indigènes jouent-ils dans l'échange un rôle important ?

4 Le monopole du langage et des gestes.
a) Relevez les paroles, les gestes et les regards. Qui regarde passivement ? Qui parle et agit ? Si l'absurdité des paroles et des gestes sont signes de sauvagerie, qui sont les sauvages dans le texte ? Quels sont ceux qui font preuve de distinction et de noblesse ?
b) Étudiez le langage des commis et du tenancier. Quelle image se font-ils des Noirs ? Relevez les termes de mépris qu'ils utilisent.
c) Montrez, dans les gestes du tenancier et des commis, une caricature des gestes qui caractérisent d'ordinaire la « civilisation » par opposition à la « sauvagerie » : l'usage de la monnaie, des vêtements, des chaussures.

5 La satire de l'idéal colonial.
a) Expliquez pourquoi le nom du boulevard, l. 68, prend une valeur ironique.
b) Bien que le narrateur n'exprime aucun jugement dans le texte, pouvez-vous reconstituer ce que pense Céline au sujet du colonialisme, de l'argent ?

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé collectif.

Étudiez les révélations que les écrivains ont apportées au grand public sur le colonialisme au début du XXe siècle (lisez, de Gide,* Voyage au Congo, *1927, et* Le Retour du Tchad, *1928).

Dans **Nedjma,** *Kateb Yacine décrit sous une forme allusive et symbolique les premiers mouvements de l'Algérie vers l'indépendance. Mustapha, l'un des héros, se souvient de son enfance. A l'école primaire, l'institutrice « ne faisait pas de distinction » entre les écoliers arabes et les autres. En troisième, les choses ont changé. La scène se passe à Sétif en 1944, un an avant la première tentative de révolte des Kabyles en mai 1945. A cette époque, les Algériens sont divisés : les uns veulent profiter de la loi de mars 1944 qui accorde la citoyenneté à l'élite cultivée ; les autres forment des mouvements surtout paysans qui affirment leur refus de l'assimilation et leur volonté d'être exclusivement musulmans.*

Kateb Yacine

TROISIÈME CLASSIQUE A SÉTIF EN 1944

XI

— Vous avez trois quarts d'heure pour finir.
M. Temple souffle sur ses doigts.
Il ôte ses lunettes et se rassoit.

La salle de sciences naturelles est la mieux agencée ; elle comprend trois longues marches de bois sur lesquelles sont fixés les pupitres ; chaque classe y a ses dispositions particulières ; les élèves de « troisième classique » ont leur place marquée dès le premier cours, pour toute l'année.

M. Temple est le doyen des professeurs.
Il est membre du conseil de discipline.
Il a une voix effroyablement puissante.
Il tient à la lettre de ses cours.
Il ne revient pas sur les leçons.
Il ne lève jamais une consigne.
Il ne bavarde pas avec les autres professeurs.
On ne le rencontre pas dans les rues de Sétif.

Mustapha change de place et de rangée! Ce n'est pas tout. Cette matinée d'automne (1944), se distingue par un nombre inhabituel d'absents. Mustapha se trouve seul dans la rangée de gauche. C'est jour de composition.

M. Temple ne souffle mot.
Il attend peut-être le cahier des absents.
Il quitte un instant son bureau, pénètre dans le laboratoire.
Une fille, puis une autre, se tournent vers Mustapha.
Il les fixe, les lèvres tremblantes.
Elles ont un chuchotement étouffé.

PAUL KLEE, **Le Séneçon,** 1922
Kunstmuseum, Bâle (Ph. Lauros-Giraudon) © SPADEM

Peintre, poète et théoricien de l'art, Paul Klee (1879-1940) est né près de Berne d'une famille de musiciens. Il choisit d'étudier la peinture à Munich, où il rencontre les artistes du *Cavalier bleu*, Kandinsky et Franz Marc, à la recherche du "spirituel" dans l'art. Il s'intéresse aussi bien à la peinture fantastique de W. Blake ou de Goya qu'au graphisme de Cézanne, aux idéogrammes, aux recherches de Picasso et de Delaunay. Professeur au Bauhaus à partir de 1920, il rédige un abrégé de la grammaire des formes, *Esquisses pédagogiques*, et une *Théorie de l'art moderne*. Sans participer au mouvement surréaliste, il s'inspire des dessins d'enfants et de fous, des hiéroglyphes, de la dentelle et du tissage. En 1933, il fut démis de son poste de professeur par les nazis, et figura en bonne place à l'exposition qu'ils organisèrent sur *L'Art dégénéré*.

"*La fable de l'infantilisme de mon dessin doit avoir son origine dans des productions linéaires où j'essayais d'allier l'idée de l'objet, par exemple un homme, à la pure présentation de l'élément "ligne". Pour montrer l'homme "tel qu'il est", il m'aurait fallu un fouillis de lignes parfaitement déroutant* [...] *Au demeurant, je n'entends nullement montrer l'homme tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être.*"

"*J'ai essayé les types du dessin pur et de la pure peinture en clair-obscur. Avec la couleur, j'ai essayé toutes les opérations partielles auxquelles peut inviter la connaissance approfondie du cercle chromatique. De sorte que j'ai pratiqué à fond les types de la peinture en clair-obscur rehaussé de couleur, de la peinture en couleurs complémentaires, de l'orchestration multicolore, ainsi que celui qui inclut la totalité chromatique. Associés chaque fois aux dimensions intéressant davantage le subconscient. Puis j'ai essayé toutes les synthèses possibles de deux types, combinant et combinant encore tout en conservant le plus possible leur pureté aux éléments de forme*".

PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, "Médiations", Denoël-Gonthier.

RECHERCHES ET ESSAIS

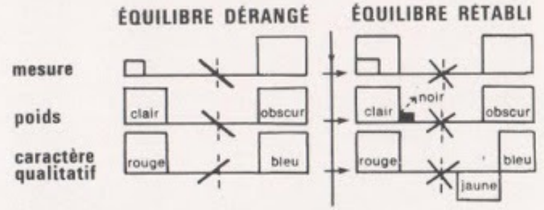
SUR LE TABLEAU

1 - *La composition :*

a) dégagez les formes simples qui entrent dans la composition du tableau ;

b) tracez sur un papier-calque les diagonales et les médianes du tableau. Quels sont les facteurs de symétrie et de dissymétrie ?

c) montrez que Klee rétablit l'équilibre en suivant les règles qu'il donne dans le schéma suivant :



2 - *Choix et disposition des couleurs :*

a) Klee a utilisé les trois couleurs primaires, mais non les trois complémentaires. Quelle couleur complémentaire a-t-il exclue ? Comment a-t-il équilibré les taches rouges des yeux ?

b) étudiez la répartition des taches de couleur identique ; quelle couleur n'est utilisée qu'une fois ?

SUR LE BAUHAUS

A Weimar, en 1919, Walter Gropius fonda une nouvelle école des Beaux-Arts, le Bauhaus, "maison du bâtiment". Il avait pour but "d'ennoblir le travail artisanal en réalisant la collaboration de l'art, de l'industrie et du travail manuel", d'améliorer "l'art industriel", de réunir artistes et artisans pour créer des œuvres intégrées à une architecture et subordonnées à un art de vivre. Fermé par les nazis en 1933, le Bauhaus a influencé de nombreuses écoles en Europe et aux Etats-Unis, et favorisé le développement de l'art abstrait.

1 - *Exposé collectif :* **Les principes généraux du Bauhaus. La vie collective et les fêtes au Bauhaus. Les principaux artistes qui ont travaillé : le peintre Kandinsky, les architectes Breuer et Van der Rohe, le maquettiste Schlemmer.**

2 - *Exposé :* **Influence de Marcel Breuer sur le mobilier d'aujourd'hui, à l'aide du catalogue de l'exposition sur le Bauhaus organisée par le Musée d'art moderne de Paris en 1969, et des catalogues publicitaires actuels sur l'ameublement.**

3 - *Recherche :* **Présentation de** Théorie de l'art moderne **de Klee : principes esthétiques ; propositions d'exercices à partir des formes élémentaires.**

Charles, l'efféminé, fredonne.
S... et T... commencent une parlote moqueuse, pleine d'allusions.
— Nom de Dieu ! piétine M. Temple.
Sa bouche reste ouverte.
Une mèche blanche danse sur les rides.
Il pose rudement le squelette Casimir.
Tous courbent la tête, y compris Mustapha.
— Mademoiselle Duo, filez chez le surveillant général !
La fille du plus grand pâtissier de Sétif se retire, en secouant sa lourde chevelure noire. Mustapha respire jusqu'au filet de vent qu'elle attire, en refermant la porte.
Entre le magasinier, avec son registre vert.
Charley donne le nom des absents.
Il appuie sur les sons gutturaux.
Tous les absents sont des musulmans.
Le magasinier laisse un papier sur la chaire.
M. Temple lit, impassible.
Mustapha feint de détailler le squelette.
Il sent sur lui le regard du professeur.
« ... Cher Maître je ne remettrai pas la copie... c'est aujourd'hui le Mouloud[1]... Nos fêtes ne sont pas prévues dans vos calendriers. Les camarades ont bien fait de ne pas venir... J'étais sûr d'être premier à la composition... Je suis un faux frère !... J'aime les sciences naturelles. Lakhdar ne l'entend pas de cette oreille. Je suis venu seul. Je remettrai feuille blanche... Je suis venu seulement pour connaître le sujet... Pour éprouver l'impression solennelle de la composition. J'aime les sciences naturelles. Je remettrai feuille blanche. »
— Mustapha Gharib...
Le squelette danse.
... *Au bureau de monsieur le principal.*
Les têtes se relèvent, encore effrayées et triomphantes.

1. Anniversaire du prophète Mohamed.

XII

Le principal est plié en deux sur son fauteuil.
Pas de poitrine ; le ventre monte à l'assaut du crâne sinistré. Mustapha reste debout.
— Je n'ai pas grand-chose à vous dire. Vous avez des dons certains. A peu près toutes vos notes sont bonnes...
Mustapha sent le riche tapis à travers sa semelle trouée.
— ... On ne peut en dire autant de vos fréquentations...
Mustapha fouille respectueusement les paupières boursouflées, guindé, attentif, mais ne rencontre pas de regard ; le principal gesticule et parle au loin, tourné de dos ; on ne dirait pas qu'il s'adresse à Mustapha.

Kateb Yacine **(Algérie, 1929).**
Issu d'une vieille tribu de lettrés, Yacine (son prénom, en arabe, signifie « écrivain ») fréquente d'abord l'école coranique, puis le collège français de Sétif. Arrêté en 1945 pour avoir participé aux manifestations du 8 mai, il est relâché, mais garde un souvenir obsédant des représailles extrêmement meurtrières qui ont suivi et qui ont poussé sa mère à la folie. Il a écrit en français des poèmes, des romans et des pièces de théâtre.

L'enseignement des écoles coraniques repose sur l'étude du Coran; mais cette étude permet de donner des rudiments de grammaire, de rhétorique, de jurisprudence et de sciences exactes. Le courant le plus traditionaliste de la pensée musulmane au XX^e siècle impose une connaissance rigoureuse des sciences nouvelles, et la tendance positiviste cherche à retrouver dans le Coran toutes les découvertes modernes. ▶

— ... Écoutez bien ce que je vais vous dire. Je cite au hasard : « *Sur les milliers d'enfants qui croupissent dans les rues, nous sommes quelques collégiens, entourés de méfiance. Allons-nous servir de larbins, ou nous contenter de « professions libérales » pour devenir à notre tour des privilégiés ? Pouvons-nous avoir une autre ambition ? On sait bien qu'un Musulman incorporé dans l'aviation balaie les mégots des pilotes, et s'il est officier, même sorti de Polytechnique, il n'atteint au grade de colonel que pour ficher ses compatriotes au bureau de recrutement...* » Reconnaissez-vous cet écrit?

Mustapha n'a pas le temps de répondre.

— Je continue : « *Sais-tu ce que j'ai lu dans Tacite ? On trouve ces lignes dans la traduction toute faite d'Agricola : « Les Bretons vivaient en sauvages, toujours prêts à la guerre ; pour les accoutumer, par les plaisirs, au repos et à la tranquillité, il (Agricola) les exhorta en particulier ; il fit instruire les enfants des chefs et leur insinua qu'il préférerait, aux talents acquis des Gaulois, l'esprit naturel des Bretons, de sorte que ces peuples, dédaignant naguère la langue des Romains, se piquèrent de la parler avec grâce ; notre costume fut même mis à l'honneur, et la toge devint à la mode ; insensiblement, on se laissa aller aux séductions de nos vices ; on rechercha nos portiques, nos bains, nos festins élégants ; et ces hommes sans expérience appelaient civilisation ce qui faisait partie de leur servitude...* » *Voilà ce qu'on lit dans Tacite. Voilà comment nous, descendants des Numides, subissons à présent la colonisation des Gaulois!* »

Mustapha n'écoute plus. Exclu pour huit jours.

KATEB YACINE, *Nedjma*, éd. du Seuil.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Ch. 11.
— l. 1 à 16 : la situation : une salle de classe ordonnée, un professeur rigoureux.
— l. 17 à 37 : une composition inhabituelle : des absents, de l'agitation.
— l. 38 à 58 : entrée du magasinier, solution partielle des énigmes ; monologue de Mustapha.

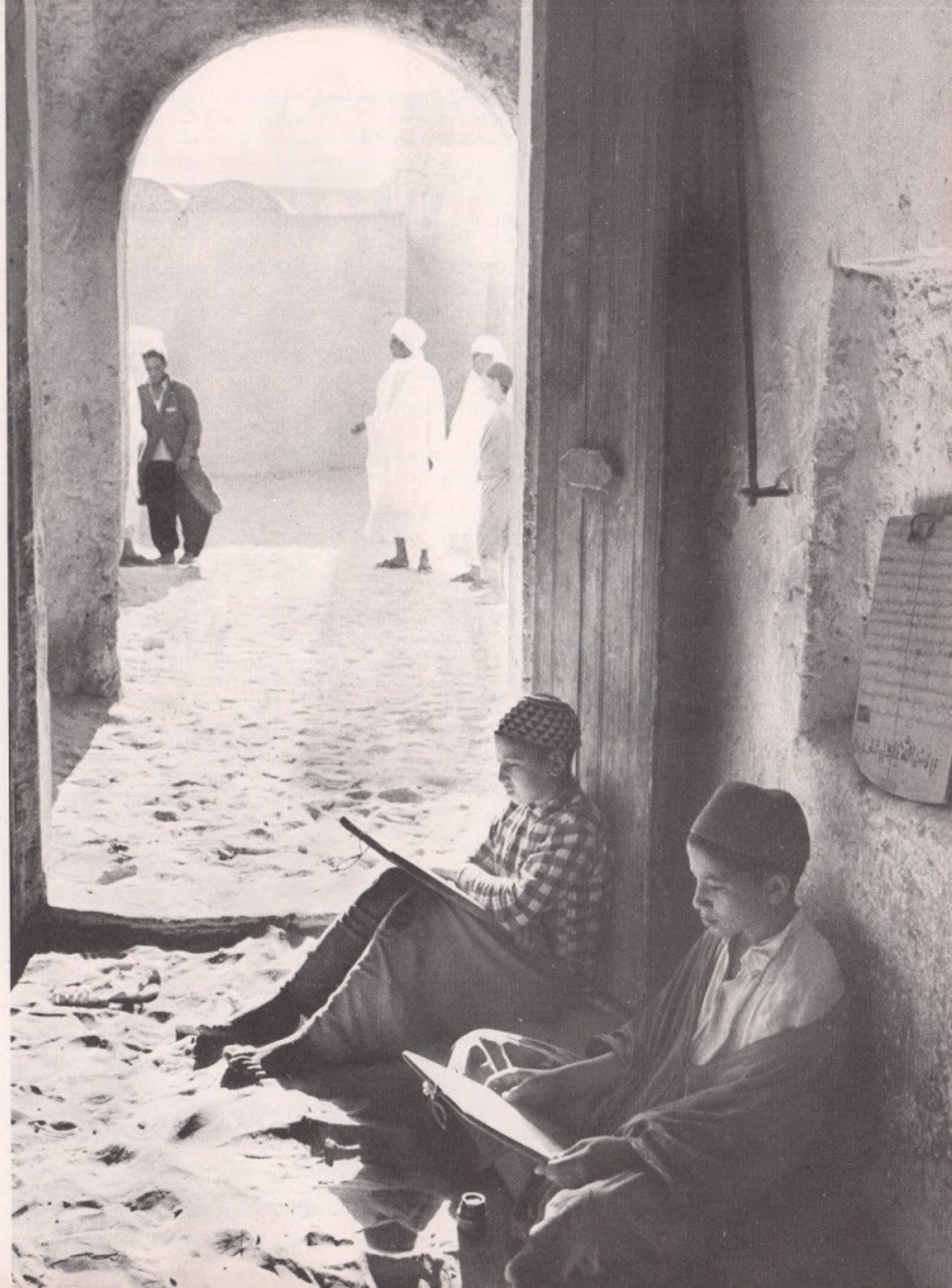
Ch. 12.
— l. 60 à 70 : félicitations et reproches du principal.
— l. 71 à 95 : les tracts dont on soupçonne Mustapha d'être l'auteur.

COMMENTAIRE SUIVI

1 **Ch. 11.**

a) Pourquoi l'ordre de la salle de classe et la sévérité du professeur sont-ils soulignés avec tant d'insistance? Quels sont les détails qui semblent faire de M. Temple une exception parmi le corps enseignant?

b) Relevez les détails qui donnent à ce cours un caractère inhabituel. Comment l'effet de suspense et de drame est-il créé? Dans quels passages sont résolues les énigmes que posent le nombre inhabituel des absents, l'attitude de Mustapha, le papier apporté par le magasinier?*



c) Pourquoi les filles regardent-elles Mustapha? Quels sentiments suscitent chez Mustapha les « parlotes » et les allusions de ses camarades? Comment interpréter la phrase « il appuie sur les sons gutturaux », l. 40?

d) Que signifient les guillemets, l. 46 à 54? Mustapha prononce-t-il effectivement ces paroles ou s'agit-il d'un monologue intérieur? Quels sentiments et queiles sensations exprime la phrase « le squelette danse », l. 56? Pourquoi la l. 57 est-elle en italiques? Quel déchirement exprime le monologue de Mustapha?

2 **Ch. 12.**

a) Dans la caricature du principal, l. 60 et 61, relevez des exagérations expressives ; expliquez la métaphore. Relevez dans l'attitude de Mustapha des signes de respect. Pourquoi le principal ne regarde-t-il pas Mustapha en face?

b) Résumez les questions que se posent les étudiants arabes face à la culture française, l. 72 à 79. Quelle place leur assurera-t-elle dans la société française? dans la société arabe?

Ce texte fait allusion aux divisions de l'opinion arabe sur les moyens d'obtenir l'indépendance (voir l'introduction p. 58).

c) Dégagez le double sens que peut prendre le texte de Tacite dans un tel contexte. Étudiez l'usage ironique et subversif de cette citation.

(La lecture de Tacite, classique de la culture latine et française, est imposée aux jeunes Arabes des lycées et collèges).

SYNTHÈSE

3 *Comment expliquer que M. Temple n'ait pas modifié la date de la composition en fonction des circonstances? Pourquoi l'auteur a-t-il pris soin de décrire longuement le caractère exceptionnel du personnage? Le texte exprime-t-il des sentiments hostiles à son égard? Le réquisitoire vise-t-il un individu, une catégorie professionnelle ou le système de la colonisation dans son ensemble?*

4 *Montrez que Mustapha aime l'ordre et l'autorité. En quoi ce trait de caractère renforce-t-il la démonstration de l'auteur? Montrez que l'atmosphère de la classe a acculé Mustapha à la décision qu'il prend l. 54, qu'elle le force à choisir. Quels sont les détails qui rappellent la situation économique de Mustapha, l. 35 et 65?*

5 *Pourquoi K. Yacine a-t-il situé la scène pendant un cours de sciences naturelles? En quoi cette discipline symbolise-t-elle la culture occidentale face à la culture musulmane?*

6 *Mustapha est-il l'auteur des tracts qui lui sont lus? Montrez qu'il est présumé coupable par le principal. Quel effet peut produire un tel texte sur l'adolescent s'il n'en est pas l'auteur? Montrez que le principal se fait ainsi le propagandiste involontaire des idées qu'il pourchasse. A-t-il compris la situation de Mustapha quand il lui reproche ses « fréquentations »?*

Le sens du texte n'est pas dit, mais suggéré, comme si les faits parlaient d'eux-mêmes.

7 *Montrez que les silences mêmes sont signifiants. Montrez ce que l'expression gagne ainsi en densité. Dégagez l'ironie, l'élégance et la force du texte.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Montrez, d'après les deux textes ci-dessus, comment le récit fait parler les faits et les utilise pour démontrer une idée, pour porter un réquisitoire.

Étude comparative.

Comparez le point de vue du narrateur dans les deux textes ci-dessus. Exprime-t-il l'engagement de l'auteur dans la situation qu'il décrit ?

3. Le récit et l'événement — Le fait divers

On pourrait croire que le fait divers, par son caractère anecdotique et la portée limitée des événements qu'il relate, est le type de récit le plus fidèle au réel, celui qui le transpose le moins. Une étude de plusieurs récits du même événement parus le même jour dans des journaux différents montrera que toute narration, si sommaire soit-elle, est une interprétation de l'événement.

Par commodité, nous ne présentons pas les articles complets, mais seulement les « chapeaux », ces textes courts insérés entre le titre et le corps de l'article. Quatre journaux ont utilisé une mise en page simple, avec trois ou quatre corps de caractères. Nous ne reproduisons que la mise en page du Parisien libéré, *le seul où ce fait divers figure en première page.*

« HAPPY END A BREST » LES 20 ET 21 AOUT 1973

Le Monde

A BREST

L'otage retenu par deux malfaiteurs a été libéré

Un bandit s'est suicidé, l'autre s'est rendu

Épilogue heureux, samedi 18 août, peu après 23 heures, pour Mme Marguerite Le Moigne, soixante et onze ans, la propriétaire d'un petit pavillon, au 10, rue de la Montagne à Brest, qui était tenue en otage depuis vendredi matin par deux malfaiteurs (« le Monde » du 19-20 août). Elle est sortie saine et sauve de cette aventure, après le suicide de l'un des bandits, Paul Ciaramitaro, dit « le Sicilien », trente-cinq ans, originaire de Biserte, auteur, vendredi, du meurtre d'un sous-brigadier de police, après un hold-up commis au Crédit industriel de l'Ouest. Son complice, François Phily, trente-cinq ans également, s'est en effet rendu aux forces de l'ordre. Mme Marguerite Le Moigne, qui est cardiaque, mais ne semble pas avoir trop souffert de sa détention forcée, a été, par mesure de précaution, admise en observation dans un hôpital de Brest.

France-Soir

Brest : « Je ne désespérais pas », a dit Mme Le Moigne

en se jetant dans les bras de son mari

Rue de la Montagne à Brest. Dimanche. Les curieux défilent en masse devant une petite maison de ce quartier si paisible d'ordinaire. Mais là s'est joué un dramatique suspense de trente-six heures qui a tenu en haleine toute une population.

Une vieille dame, Mme Le Moigne, est restée prisonnière de deux bandits traqués dont elle était l'otage. Samedi, vers 22 h 30, après de longues discussions avec les policiers de la brigade anti-commando venus de Paris, l'un des gangsters, le « dur » Paul Ciaramitaro, a demandé une demi-heure de réflexion. A 23 heures, il se tire une balle dans la tête.

Son complice se rend. Le drame est achevé. La vieille dame se jette dans les bras de son mari : « Tu sais, je ne désespérais pas... » Quelques heures plus tard, le maire de Brest, M. Lombart, félicitait les policiers de la brigade anti-commando du commissaire Broussard qui « a su donner à cette affaire un dénouement que personne n'osait espérer. »

Nos reporters, Anne Nourry et Michel Menet, ont reconstitué les principaux épisodes de ce drame à cinq personnages : un policier tué en traquant les gangsters, une vieille dame, deux bandits et un commissaire.

Mme Le Moigne, l'otage : « On mangeait la soupe et ils voulaient que je me repose... »

L'Humanité

Retenu 37 heures, l'otage des gangsters de Brest hospitalisé

UN BANDIT SOUS LES VERROUS L'AUTRE S'EST SUICIDÉ

TROIS tours d'horloge. L'attente angoissée de Mme Le Moigne se sera prolongée pendant trente-sept longues heures. Prisonnière et otage des deux gangsters qui avaient dévalisé vendredi matin une banque de Brest, et tué un policier avant de se barricader avec elle dans son pavillon, Mme Le Moigne n'a été libérée que samedi soir. Il était 23 heures lorsqu'elle a retrouvé son mari et s'est jetée dans ses bras.

L'Aurore

L'« action psychologique » des policiers de la B.A.C. a eu raison des gangsters : l'un s'est suicidé, l'autre s'est rendu et l'otage est indemne

HAPPY END A BREST

(De notre envoyé spécial Jacques LESINGE)

PREMIERE sortie, premier succès. La BAC (brigade anticommando) a rempli son contrat à Brest. L'otage, Mme Le Moigne, est indemne, les deux bandits sont hors d'état de nuire (l'un s'est suicidé, l'autre s'est rendu) et l'argent du hold-up est récupéré. Pas une bavure et la morale est sauve.

Le Parisien Libéré

BREST LA BRIGADE ANTI-GANG DU COMMISSAIRE BROUSSARD

A SAUVÉ LA VIE DE L'OTAGE

Mme LEMOIGNE 71 ANS

Troublante énigme policière à Antibes

UN CHEMINOT de 56 ans *Raymond MALJEAN* **MEURT BROYÉ PAR UN TRAIN**

OR...

- Il avait annoncé son « suicide »
- Mais il était parti réaliser une opération immobilière
- Il avait 50 millions d'A.F. *(dont 30 empruntés)* qui ont disparu
- On recherche sa jeune amie (34 ans)

(Voir à la page 3)

Tout est terminé. Mme Lemoigne est sauvée. Le commissaire Broussard, qui porte un gilet pare-balles, est félicité par un de ses collègues.

ET N'A LAISSÉ AUX DEUX TUEURS AUCUNE CHANCE DE S'ÉCHAPPER

- « PAUL LE SICILIEN » S'EST SUICIDE
- FRANÇOIS PHILY A ETE ARRETE

M. MARCELLIN, MINISTRE DE L'INTERIEUR A FELICITE LES FORCES DE L'ORDRE (Page 3)

ÉTUDE DES DOCUMENTS

Le lecteur de journal lit d'abord les titres et les sous-titres, puis, éventuellement, le chapeau* et le contenu de l'article. Plusieurs lectures sont donc possibles.

ÉTUDE COMPARATIVE DES TITRES ET DES SOUS-TITRES

1 *Étudiez les informations contenues dans les titres. Quel est le titre le plus énigmatique? le plus abstrait? le plus intelligible pour le lecteur qui n'a pas suivi l'affaire de près?*

2 *Quelles sont les informations contenues dans l'ensemble que constituent les titres et les sous-titres ou faux titres (titres en petits caractères qui précèdent le gros titre)? Quels sont dans chaque journal, les acteurs du drame? Quels sont les ou le héros de l'histoire (étudiez, pour cela, les sujets des verbes)? Pourquoi le titre est-il à la forme active dans* Le Parisien libéré, *à la forme passive dans* Le Monde?

3 *Faites un tableau où vous porterez horizontalement les noms des cinq quotidiens et verticalement les informations ci-dessous :*

- **Sort de l'otage :**
  - **— Durée de la séquestration**
  - **— Présence du mari de l'otage**
  - **— Hospitalisation de l'otage**
- **Le hold-up qui a précédé la séquestration :**
  - **— Mort du policier**
  - **— Mention de la banque volée**
  - **— Ce qu'est devenu l'argent volé**
- **L'action de la police :**
  - **— Le rôle du capitaine**
  - **— Le rôle de la B.A.C.**
  - **— « Les forces de l'ordre »**
- **Les félicitations :**
  - **— du ministère de l'Intérieur**
  - **— du maire de Brest.**

Vous remplirez les cases ainsi obtenues par le signe + quand l'information figure dans le quotidien, par le signe — quand elle n'y figure pas.

SENS ET EFFETS

4 **La libération de l'otage.**

a) Quel sens prend la durée de la séquestration dans les trois journaux où elle est mentionnée?

b) Pourquoi l'hospitalisation de l'otage a-t-elle été passée sous silence? Quels effets aurait-elle détruits?

c) La présence du mari est-elle importante dans la scène? Pourquoi est-elle mentionnée?

d) Comment la libération de l'otage est-elle présentée dans France-Soir?

5 **Le hold-up.**

a) Quels sont les journaux qui mentionnent la banque dévalisée?

b) Quels sont les éléments du « happy end » décrit dans L'Aurore? *Pensez-vous que tout se soit réellement passé « sans bavure »? Expliquez le silence sur la mort du policier. A-t-elle le même sens dans* France-Soir *et dans les autres journaux?*

6 **Le rôle des policiers dans le sauvetage.**

a) Comment sont désignés les policiers qui ont assiégé les bandits? Comment leur action est-elle décrite? Dans quels journaux sont-ils sujets des verbes d'action?

b) Pourquoi les félicitations viennent-elles du maire dans France-Soir, *du ministre dans* Le Parisien libéré?

7 **Le sort des bandits.**

a) Comment sont-ils désignés dans chaque journal?

b) Comment le suicide est-il raconté dans France-Soir? *Pourquoi ce récit est-il au présent? Quel débat psychologique suggère-t-il? Quelle différence voyez-vous entre les expressions suivantes, « X. s'est rendu » et « X. a été arrêté »?*

8 **La morale du récit.**

a) A l'aide de la dernière phrase du chapeau, tirez la morale de chaque récit. Montrez ce qui semble le plus important à chacun des journalistes.

Chaque récit s'adresse à un type particulier de lecteurs.

b) Essayez de préciser, à travers ces récits, les préoccupations et les convictions de ces lecteurs.

Récits sur la grande guerre

Alors que les recrues étaient parties au front dans l'enthousiasme et la « fleur au fusil », la guerre de 1914-18, première guerre moderne — conflit général, extrêmement coûteux et meurtrier (25 millions de civils et de militaires) a suscité par son horreur un bouleversement dont témoignent de très nombreux récits.

Quelques titres de romans sur le sujet :

1916 : Barbusse, Le Feu; *1919 : Dorgelès,* Les Croix de bois, *1920-21 : Hasek ;* Le Brave Soldat Schweik; *1923-24 : Cocteau,* Thomas l'imposteur *et* Le Potomak; *1929 : Remarque,* A l'Ouest, rien de nouveau; *1929 : Hemingway,* L'Adieu aux armes; *1932 : Céline,* Voyage au bout de la nuit; *1935 : Guilloux,* Le sang noir; *1936 : Martin du Gard,* Les Thibault : L'été 14; *1938 : Romains,* Verdun; *1973 : Soljenitsyne,* Août 14.

Aucun de ces textes n'est un simple constat : tous tendent à tirer une leçon des événements. Il en est de même des récits non romanesques, articles, reportages, rédactions, lettres qui ont été écrits au cours même des événements. L'étude de quelques textes romanesques et non romanesques permettra de montrer comment le récit porte sens, même sans le dire explicitement.

LA GRANDE GUERRE EN COMPOSITION FRANÇAISE

Alors qu'on s'attendait à une guerre courte en août 1914, les fronts se stabilisent en 1915 et le conflit dure, démoralisant civils et militaires. Les discours officiels, la presse, l'école tentent de ranimer l'enthousiasme, en rappelant le message de Poincaré prononcé le 4 août 1914 : « La France sera héroïquement défendue par tous ses fils dont rien ne brisera devant l'ennemi l'union sacrée. » Dans cet état d'esprit, les instituteurs donnent à lire, à commenter et à imiter aux enfants les récits de la Grande Guerre. Ainsi ce modèle de composition française, paru en 1915.

Comment meurt un officier francais.

1. Dans l'après-midi du 11 mai, le commandant H... reçut l'ordre d'enlever une carrière occupée par l'ennemi à 800 m en avant de nos tranchées. Cette opération avait pour but de nous assurer la possession d'un petit village situé au nord d'Arras où des événements importants se sont déroulés.

2. Très aimé de ses hommes, le commandant les enleva au moment de l'attaque par ces simples mots : « Vous savez, mes enfants, ce que la France attend de vous?... En avant! ». Hélas! à peine avait-il franchi la tranchée qu'il tomba frappé par un éclat d'obus. Malgré la gravité de sa blessure, il refusa obstinément de se laisser conduire à l'ambulance : « Je ne m'en irai d'ici que lorsque je serai sûr que la victoire est à nous! » répéta-t-il maintes fois.

3. Après deux heures de lutte opiniâtre, la carrière fut conquise et les défenseurs de la position durent capituler. Le blessé, dont les forces s'épuisaient rapidement, avait cependant une expression radieuse, et, voulant mourir au milieu de ses braves, il se fit transporter jusqu'à la place du village où le régiment victorieux était rassemblé.

4. En apercevant les hommes de son bataillon, il se raidit, et c'est avec une voix encore ferme qu'il leur adressa ses remerciements et ses dernières recommandations. A ce moment, il vit de grosses larmes rouler sur les mâles figures qui l'entouraient. « Mes amis, reprit-il lentement, ne me plaignez pas! Cette mort est celle que j'ai toujours rêvée. Je meurs un jour de victoire! »

5. Puis le délire le prit et il récita quelques strophes des *Chants du soldat ;* enfin un sourire éclaira son visage blême et, relevant une dernière fois la tête, c'est en murmurant « Adieu!... Vive la France! » qu'il expira.

6. Comme l'on comprend mieux maintenant le sens et la beauté de nos hymnes guerriers :

Mourir pour la Patrie
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!

JEAN GUIRBAL, *La Grande Guerre en compositions françaises,* éd. Nathan, 1915.

A gauche : Carte postale envoyée du front.
« On mentait avec rage au-delà de l'imaginaire, bien au-delà du ridicule et de l'absurde, sur les journaux, sur les affiches, à pied, à cheval, en voiture. Tout le monde s'y était mis. C'est à qui mentirait plus énormément que l'autre. Bientôt, il n'y eut plus de vérité dans la ville. »
(Céline, *Voyage au bout de la nuit*)

A droite : Tranchée pendant la guerre de 14-18 avant l'attaque par les gaz.
« Ces premières minutes avec le masque décident de la vie ou de la mort : le tout est de savoir s'il est imperméable. »
(E.-M. Remarque, *A l'Ouest, rien de nouveau*)

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le texte est précédé du résumé suivant :
1. L'ordre.
2. L'attaque.
3. La victoire.
5. « Je meurs content. »
4. « Vive la France ! »
6. Réflexions.

STRUCTURES

Que pensez-vous du résumé qui précède le texte? Est-il fidèle? Quels événements du développement passe-t-il sous silence?

A quoi servent les précisions données l. 1 à 5? Pourquoi faut-il que le texte soit présenté comme une histoire vraie, comme un document?

Le narrateur n'a pas été témoin de la scène.

Que signifie donc l'emploi de la 1re personne du pluriel?

Quelles sont les relations entre le commandant et ses soldats? Expliquez pourquoi il passe de « mes enfants » à « mes amis ».

En quels termes sont décrits le combat, la blessure et la mort? Le texte permet-il d'imaginer leur réalité concrète?

SENS ET EFFETS

La réalité de la mort est dissimulée par la grandeur de la cérémonie.

Que pensez-vous de la valeur pédagogique d'un tel texte?

Le texte a été rédigé par un instituteur laïque.

Montrez que le patriotisme joue pour l'officier le rôle d'une religion.

Relevez, dans ce modèle de composition française, des tournures qui nous paraissent maladroites, d'autres qui ont vieilli.

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative.

Comparez ce modèle de composition française à la lettre ci-dessous, d'un sous-officier qui a participé à la bataille de Verdun, 19 mars 1916 :

Cher petit père et chère petite mère,
(...)

Oh! ce bois des Corbeaux et ce Mort-Homme , les sinistres endroits! Et quels spectacles! Ces trois jours passés accroupis dans la terre, sans boire ni manger, ni... faire le contraire ; les blessés hurlants, depuis l'attaque, entre les boches et nous, puis, à la fin, hélas! cessant de hurler ; et des obus sans une seconde de répit, des 105, des 210, des 380 qui cassent les nerfs et vous empestent ; et les heures atroces passées le masque et les lunettes au visage, les yeux qui pleurent et le sang qu'on crache! Puis les

camarades, les officiers qui partent pour toujours ; funèbres nouvelles qu'on se transmet d'homme à homme dans le boyau! Quels souvenirs! Et les commandements boches faits à haute voix, à 50 mètres devant nous, tous debout, sinistres silhouettes dans la nuit ; puis le travail à la pelle-pioche sous les balles et le ta-ta-ta épouvantable des mitrailleuses ; puis les trois jours passés là-dedans ; nous étions tous sur le point de devenir fous...

(...)

Enfin est venue la relève. Ah! par exemple, quel beau moment! Jamais nous ne croyions en sortir et pourtant nous n'y sommes plus.

Une impression dont je me souviendrai, c'est quand on a été à 12 kilomètres des lignes, en passant dans un village où il restait un clocher ; on a entendu sonner l'horloge ; quelle joie! Il était 23 heures ; on aurait voulu l'entendre sonner toujours. C'était si doux! c'était le retour à la vie au sortir de l'enfer. On a trouvé un peu de foin et un toit, nous étions heureux et ce que nous avons bien dormi!

J'aurais voulu que vous la vissiez cette relève ; des hommes de boue, pâles, jetant derrière eux de longs regards, parfois voilés de larmes pour ceux qu'on laissait, officiers et soldats, et que l'on rencontrait à chaque pas, tels que le sort les avait pris. Vous savez, je ne m'étais jamais imaginé que je verrais ça de ma vie. Et ce que cela resserre les liens de camaraderie, on se parle maintenant presque avec affection. Pauvre poilus! il ne m'en reste que 4 sur 10. Que j'ai eu de la peine! Nos officiers ont été très bien ; ils ont payé, les pauvres! A la compagnie nous n'en avons plus et à la 3e, sur 3, il ne reste que Bordier. Jusqu'à ce brave « caporal », le chien de la compagnie, qui est tombé en pleine attaque...

Je vous annonce avec fierté que la 25e Division est citée à l'ordre de l'Armée. Elle ne l'a pas volé.

Dans *Textes historiques*, collection M. Chaulanges, éd. Delagrave, 1970.

Dégagez les différences entre le modèle de composition française, modèle de style et de conduite, et le document vécu. A quoi voit-on que la lettre relate une expérience personnelle? Malgré les différences, les deux textes sont destinés à des civils, au cours même des événements. Montrez que tous deux préservent le moral des civils et esquivent la réalité de la mort.

Étude comparative.

Comparez ces deux documents au texte de Céline, ci-après. Comment sont présentées la bravoure des officiers, leurs relations avec les soldats, la mort, la présence des ennemis? Quelle leçon morale portent ces trois textes? Opposez les textes écrits au cours de l'événement et celui qui leur est postérieur. Justifiez les différences. Voir aussi Littérature et Langages, tome II, « L'Enlèvement de la redoute », de Prosper Mérimée.

Recherche collective.

Comparez de la même façon le récit d'un même événement relaté dans des manuels d'histoire différents. Cherchez le parti pris par le narrateur; relevez les faits passés sous silence par certains récits et cités par d'autres. Dégagez la leçon implicite des récits.

En 1932, **Voyage au bout de la nuit,** *de Céline, eut un énorme retentissement, tant par ce qu'il dénonçait — les horreurs de la guerre, la lâcheté de l'arrière, le colonialisme, les injustices sociales — que par « une écriture aussi vivante que la parole ».*

Un jour, Bardamu sirote un café crème place Clichy. « Mais voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer... » et Bardamu s'engage. Au front, il découvre la «vacherie» qu'est la guerre, et il s'apprête à faire part de sa découverte au colonel.

Louis-Ferdinand Céline « UNE IMMENSE, UNIVERSELLE MOQUERIE »

J'allais faire cette démarche décisive quand, à l'instant même, arriva vers nous au pas de gymnastique, fourbu, dégingandé, un cavalier à pied (comme on disait alors) avec son casque renversé à la main, comme Bélisaire[1], et puis tremblant et bien souillé de boue, le visage plus verdâtre encore que celui de l'autre agent de liaison. Il bredouillait et semblait éprouver comme un mal inouï, ce cavalier, à sortir d'un tombeau et qu'il en avait tout mal au cœur. Il n'aimait donc pas les balles ce fantôme lui non plus ? Les prévoyait-il comme moi ?

— Qu'est-ce que c'est ? l'arrêta net le colonel, brutal, dérangé, en jetant dessus ce revenant une espèce de regard en acier.

De le voir ainsi cet ignoble cavalier dans une tenue aussi peu réglementaire, et tout foirant d'émotion, ça le courrouçait fort notre colonel. Il n'aimait pas cela du tout la peur. C'était évident. Et puis ce casque à la main surtout, comme un chapeau melon, achevait de faire joliment mal dans notre régiment d'attaque, un régiment qui s'élançait dans la guerre. Il avait l'air de la saluer lui, ce cavalier à pied, la guerre, en entrant.

Sous ce regard d'opprobre, le messager vacillant se remit au « garde-à-vous », les petits doigts sur la couture du pantalon, comme il se doit dans ces cas-là. Il oscillait ainsi, raidi, sur le talus, la transpiration lui coulant le long de la jugulaire*, et ses mâchoires tremblaient si fort qu'il en poussait des petits cris avortés, tel un petit chien qui rêve. On ne pouvait démêler s'il voulait nous parler ou bien s'il pleurait.

Nos Allemands accroupis au fin bout de la route venaient justement de changer d'instrument. C'est à la mitrailleuse qu'ils poursuivaient à présent leurs sottises ; ils en craquaient comme de gros paquets d'allumettes et tout autour de nous venaient voler des essaims de balles rageuses, pointilleuses comme des guêpes.

1. Général byzantin qui, malgré sa victoire sur les Ostrogoths, fut disgracié, et que la légende représente en mendiant.

L'homme arriva tout de même à sortir de sa bouche quelque chose d'articulé :

— Le maréchal des logis Barousse vient d'être tué, mon colonel, qu'il dit tout d'un trait.

— Et alors ?

— Il a été tué en allant chercher le fourgon à pain sur la route des Étrapes, mon colonel !

— Et alors ?

— Il a été éclaté par un obus !

— Et alors, nom de Dieu !

— Et voilà ! Mon colonel...

— C'est tout ?

— Oui, c'est tout, mon colonel.

— Et le pain ? demanda le colonel.

Ce fut la fin de ce dialogue parce que je me souviens bien qu'il a eu le temps de dire tout juste : « Et le pain ? » Et puis ce fut tout. Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même.

Et puis non, le feu est parti, le bruit est resté longtemps dans ma tête, et puis les bras et les jambes qui tremblaient comme si quelqu'un vous les secouait de par-derrière. Ils avaient l'air de me quitter, et puis ils me sont restés quand même mes membres. Dans la fumée qui piqua les yeux encore pendant longtemps, l'odeur pointue de la poudre et du soufre nous restait comme pour tuer les punaises et les puces de la terre entière.

Tout de suite après ça, j'ai pensé au maréchal des logis Barousse qui venait d'éclater comme l'autre nous l'avait appris. C'était une bonne nouvelle. Tant mieux ! que je pensais tout de suite ainsi : « C'est une bien grande charogne en moins dans le régiment ! » Il avait voulu me faire passer au Conseil pour une boîte de conserves. « Chacun sa guerre ! » que je me dis. De ce côté-là, faut en convenir, de temps en temps, elle avait l'air de servir à quelque chose la guerre ! J'en connaissais bien encore trois ou quatre dans le régiment, de sacrées ordures que j'aurais aidé bien volontiers à trouver un obus comme Barousse.

Quant au colonel, lui, je ne lui voulais pas de mal. Lui pourtant aussi il était mort. Je ne le vis plus, tout d'abord. C'est qu'il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messager, fini lui aussi. Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre

Louis-Ferdinand Céline **(Courbevoie, 1894-1961). Engagé dans l'armée en 1912, il est blessé en 1914 et gravement mutilé. A la fin de la guerre, il voyage en Afrique et aux États-Unis, fait des études de médecine et exerce ensuite à Clichy. Devenu d'un antisémitisme furieux en 1937, il se rallie à Vichy en 1940, quitte la France en 1944 pour la colonie de collaborateurs de Siegmaringen, et rentre en France en 1951. Son principal roman, le premier, *Voyage au bout de la nuit* (1932), eut un énorme retentissement. Dès le second, *Mort à crédit* (1936), Céline tend à reprendre les mêmes thèmes.**

ouvert, il en faisait une sale grimace. Ça avait dû lui faire du mal ce coup-là au moment où c'était arrivé. Tant pis pour lui! S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé.

Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble.

Des obus éclataient encore à la droite et à la gauche de la scène.

J'ai quitté ces lieux sans insister, joliment heureux d'avoir un aussi beau prétexte pour foutre le camp. J'en chantonnais même un brin, en titubant, comme quand on a fini une bonne partie de canotage et qu'on a les jambes un peu drôles. « Un seul obus! C'est vite arrangé les affaires tout de même, avec un seul obus », que je me disais. « Ah! dis donc! que je me répétais tout le temps. Ah! dis donc!... »

LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le texte est savamment composé, autour d'un paragraphe qui sert de charnière, en deux parties égales présentant chacune une progression :

- **l. 1 à 44 : le message :**
  - **— l. 1 à 18 : arrivée du messager « tout foirant d'émotion ».**
  - **— l. 19 à 30 : le messager se ressaisit.**
  - **— l. 31 à 44 : il annonce la mort du maréchal des logis.**
- **l. 45 à 51 : « rien que du feu et puis du bruit avec ».**
- **l. 52 à 88 : bilan de l'explosion :**
  - **— l. 52 à 58 : Bardamu est vivant.**
  - **— l. 59 à 79 : oraisons funèbres.**
  - **— l. 80 à 88 : épilogue.**

STRUCTURES

Le récit du messager est une préfiguration du récit de Bardamu.

1 *Quelles sont les ressemblances entre Bardamu et le messager? entre le colonel et le maréchal des logis? Montrez que le texte souligne ironiquement ce parallélisme (l. 27, l. 46). Peut-on voir là le signe d'une ironie du destin?*

Cependant on peut opposer le récit du messager, l. 39, à ce que voit Bardamu l. 69 à 79.

2 *Montrez comment le récit a escamoté l'horreur du spectacle.*

3 *Quelle part le récit réserve-t-il à la description du décor (l. 26 à 30, 47 à 51, 80-81)? Justifiez cette relative discrétion.*

4 *Pourquoi Bardamu prononce-t-il l'oraison funèbre du maréchal des logis avant celle du colonel? L'enchaînement des idées de Bardamu, l. 59, vous paraît-il étonnant? Tentez de l'expliquer.*

SENS ET EFFETS

5 Humour noir et parodie.

Le messager est un héros burlesque.

a) Relevez tous les traits qui font de lui un personnage épique et ceux qui le ridiculisent. Relevez deux épithètes homériques le concernant.

b) Relevez, dans la description du tir, des euphémismes (l. 26 à 30, 81-82). Sont-ils dus à l'humour de Bardamu ou révèlent-ils des habitudes communes aux soldats?

c) L'image, l. 76, a-t-elle pour but de diminuer ou d'accentuer l'horreur de la scène? Quel effet produit l'expression « ces viandes », l. 80? Dégagez la progression au long du texte de l'humour noir et du cynisme.

6 La truculence du langage.

a) Donnez des exemples de syntaxe propre au langage parlé; montrez en quoi cette syntaxe est expressive.

b) Relevez des expressions familières ou argotiques; des expressions imagées. Lesquelles vous paraissent les plus justes ou les plus frappantes?

7 La leçon du récit.

a) Quelle leçon Bardamu tire-t-il de la scène, l. 65, 79, 88? Quel effet de scandale le personnage peut-il produire? Expliquez l'ironie l. 65-66. Le jugement de Bardamu, l. 79, n'est-il qu'un encouragement à la lâcheté ou à une prise de conscience des responsabilités? Quelle découverte révèle l'exclamation finale l. 87-88?

b) Quels sens symboliques peut-on donner à l'embrassade du colonel et du messager? Peut-on y voir une satire du rôle des officiers dans la guerre, un symbole ironique de la fraternité du front, ou, comme dans les images de la danse macabre au XV^e siècle (fresques de la Chaise-Dieu), une image de l'égalité dans la mort?

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative.

Comparez ce texte avec le précédent. Montrez que le second pourrait être une parodie du premier et qu'il prend ainsi une valeur polémique.

Étude comparative.

Lisez le récit de l'Allemand E. M. Remarque* : A l'Ouest rien de nouveau. *Malgré la différence du ton, montrez que le réquisitoire contre la guerre y est encore plus implacable.

En août 1914, pour faire diversion au front des alliés de l'ouest, le Grand Duc Nicolas a promis d'attaquer les Allemands à l'ouest avant d'avoir concentré ses forces. Le colonel Vorotyntsev, accompagné d'Arsène Blagodariov et de deux Cosaques, est parti en reconnaissance.

Ce texte est extrait de **Août 14,** *du romancier russe contemporain Alexandre Soljenitsyne.*

Alexandre Soljenitsyne

COMPLICITÉ ENTRE ENNEMIS

Alexandre Soljenitsyne. **(1918, Kislovodsk), après des études de physique et quatre années au front, de 1941 à 1945, est condamné à huit ans de détention pour avoir critiqué Staline. Réhabilité en 1957, il transpose dans ses premiers romans les épreuves qu'il a traversées : l'horreur des camps, (*Une Journée d'Ivan Denissovitch*, 1962); les prisons pour savants, *Le Premier Cercle* 1968); le cancer, (*Le Pavillon des cancéreux,* 1968). Prix Nobel en 1970, il travaille actuellement à une œuvre monumentale dont n'a été publié que le premier volet, *Août 14* (1972). Il a été banni de son pays en 1974.**

Le ciel était sans nuages, le soleil, en train de passer au zénith, tapait dur, chauffant à blanc la campagne découverte autour d'eux, abandonnée et sans vie, où, semblait-il, on ne pouvait plus rencontrer personne.

Un peu plus loin devant eux se trouvait une butte toute couverte de petits pins, et Vorotyntsev décida d'y grimper pour s'orienter. Les chevaux vigoureux gravirent facilement la pente, invisibles entre les sapins et avançant sans bruit sur un chemin sablonneux, et c'est seulement au moment d'arriver au sommet qu'ils furent surpris par un étrange grognement, qui cessa aussitôt. Ils grimpèrent au galop jusqu'au sommet et —

les Allemands?! Une automobile! — arrêtée devant eux! à une dizaine de pas! qui, de toute évidence, venait d'arriver et dont le moteur venait de stopper.

Dans l'automobile se trouvaient quatre Allemands, non moins abasourdis que les quatre cavaliers russes.

Sur le moment, tout le monde resta figé.

Les Cosaques, avec un bruissement sifflant, tirèrent leur sabre du fourreau.

L'officier qui se trouvait derrière le général dégaina et leva haut son revolver. Du second siège arrière, après un court remue-ménage, on braqua un fusil-mitrailleur.

Sans le moindre effort, Blagodariov fit glisser le fusil de son épaule et engagea une cartouche.

Ils étaient tous à un cheveu du moment où les coups de feu et les coups de sabre allaient se déclencher tout seuls — et tous allaient y passer. Mais les Cosaques attendaient un ordre. Et les Allemands à plus forte raison.

Cependant le petit général ne sortait pas son revolver, ne donnait aucun ordre. Sa tête se tournait avec vivacité à droite, puis à gauche, et, l'œil perçant, il regardait la scène avec stupéfaction, comme quelque chose d'amusant et de rare qu'il ne fallait pas effaroucher.

◀ **Gromaire** (1892-1971), *La Guerre.*
« Condamnés à mort, différés, on ne sortait plus de l'envie de roupiller énorme, et tout devenait souffrance. »
(Céline, *Voyage au bout de la nuit*)

Et Vorotyntsev, ayant saisi ce regard, gardait seulement la main sur la poignée de son sabre. (Il eût été trop long d'empoigner son fusil, faute d'habitude.)

Entre l'automobile au moteur arrêté et les chevaux qui n'avaient pas henni, c'était le silence, un silence tel que sur la colline chauffée par le soleil, dans l'air rempli d'une odeur de résine, on entendait seulement s'ébrouer les chevaux et bourdonner un taon ou une mouche.

Et, ayant traversé sans un coup de feu cet instant de silence, de chaleur accumulée et de bourdonnement solitaire, ils avaient tous les huit dépassé la mort.

Le général (« celui d'hier, Vot'Noblesse... »), secouant la tête à tout instant, continuait à regarder avec une grande curiosité, comme s'il ne voulait pas admettre qu'on pût tirer sur lui ou le frapper d'un coup de sabre. Il avait les oreilles rabattues et collées comme par la crainte, mais, contrairement aux apparences, il n'avait pas eu peur du tout. Il y avait dans son visage quelque chose d'humoristique — était-ce dû à la moustache en brosse, pointée vers l'extérieur ? Et puis, tout simplement, il avait le sens de l'humour. Et il le prouva sans tarder en adressant à Vorotyntsev ce reproche, non sans une pointe de gaieté :

— *Herr Oberst, ich hatte Sie gefangennehmen sollen*[1].

Ce ton de reproche, d'un reproche amusé, mais insistant, se communiqua aussitôt à Vorotyntsev, avant même qu'il eût pu réfléchir à ce que signifiait cette rencontre, à ce qu'il devait faire et où se trouvait son avantage. Répliquant seulement au ton, Vorotyntsev répondit plus gaiement encore, faisant briller ses dents régulières :

— *Nein, Exzellenz, das bin ich, der Sie gefangennehmen soll*[2]*!*

Le fusil-mitrailleur s'abaissa. Le revolver aussi. Et les sabres.

Le général, lui, insistait, raisonneur :

— *Sie sind ja auf unserem Boden*[3].

Adoptant aussitôt ce nouveau ton, Vorotyntsev trouva un argument qui valait bien celui-là :

— *Diese Gegend ist in unserer Hand.* C'était une fanfaronnade, mais il n'y a que cela pour s'en sortir quand ça va mal : qui sait, au pied de la butte, il y avait peut-être nos lignes d'infanterie. Et, un peu plus sévère : *Und ich wage einen Ratschlag, Herr General, lieber entfernen Sie sich*[4].

C'était lui, c'était bien celui de la veille, Arsène avait raison, c'était lui qui avait sauté hier hors de son automobile, et avec quelle légèreté, le gaillard, alors qu'il n'était pas plus jeune que Samsonov.

Mais le général ne voulait pas, et même ne pouvait pas le prendre sur ce ton-là :

— *Bitte, Ihren Namen, Oberst*[5].

Pourquoi pas, au fond, ce n'était pas un secret :

— *Oberst Worotynzeff*[6].

Était-ce parce qu'il comprenait que le colonel était gêné de demander son nom à un général, ou parce qu'il prenait goût à la conversation, toujours est-il que le général eut l'amabilité de se présenter à son tour, avec toujours cette lueur d'humour dans ses yeux vifs :

— *Und ich bin General von François*[7].

Oh-oh ! C'était donc le commandant du 1er corps d'armée allemand ! Et, presque entre ses mains, il aurait pu le faire prisonnier ?...

Qui aurait pu capturer qui ? La question restait ouverte.

Mais il y avait surtout ceci : tirer et sabrer était chose naturelle tant qu'on n'avait pas encore fait connaissance. Mais une fois les présentations faites, cela n'aurait pas été très joli.

— *A-ha ! Ich erkenne Sie !* s'écria Vorotyntsev avec gaieté et d'un ton naturel. *War es gestern Ihr Automobil, das wir abgeschlossen haben ? Was suchten Sie denn in Usdau*[8] *?*

Le général secoua la tête et se mit à rire pour de bon :

— *Es wurde gemeldet — meine Truppen seien schon drin*[9].

Et, plissant les paupières d'un air approbateur, il examinait Vorotyntsev de bas en haut. C'était une plaisanterie que leur jouait la guerre, il fallait savoir la comprendre.

Les Cosaques, eux, l'avaient comprise et, prenant le ton, un sourire bon enfant aux lèvres, ils remirent leur sabre au fourreau avec un bruit libérateur — et Cassien Tchertikine, le bigleux portant toupet, et Artioukha Boucle d'Oreille, l'ébouriffé au regard malin.

Le revolver de l'officier allemand, lui, avait déjà disparu. Quant au fusil-mitrailleur, il dépassait à peine derrière le dos du chauffeur. Blagodariov remit lui aussi son fusil derrière son dos.

A. SOLJENITSYNE, *Août 14*, trad. A. et M. Aucouturier, G. Nivat, J. P. Simon, éd. du Seuil.

1. Colonel, je devrais vous faire prisonnier.

2. Non, Votre Excellence, c'est moi qui devrais vous faire prisonnier !

3. Vous vous trouvez sur notre territoire.

4. Ce territoire est entre nos mains. Et je me permets de vous conseiller, mon général, de vous en aller.

5. Votre nom, s'il vous plaît, colonel ?

6. Colonel Vorotyntsev.

7. Et moi, je suis le général von François.

8. A-ah ! Je vous reconnais. C'est bien votre automobile que nous avons failli détruire hier ? Qu'alliez-vous faire à Usdau ?

9. On m'avait rapporté que mes troupes y étaient déjà.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Comme le texte précédent, c'est le récit d'un danger couru et surmonté, avec trois phases : attente, risque, détente. Mais la 3e phase s'étire en une petite comédie mondaine :
- **l. 1 à 24 : les protagonistes se mettent en place.**
- **l. 25 à 44 : silence et immobilité.**
- **l. 45 à 109 : la joute oratoire :**
  - **— l. 45 à 86 : les présentations.**
  - **— l. 87 à 109 : on rentre les armes.**

COMMENTAIRE SUIVI

1 **l. 1 à 28 : les forces en présence.**

a) Qu'est-ce qui rend la rencontre de l'ennemi particulièrement incongrue et désagréable ?

b) l. 17 à 22 : étudiez l'ordre dans lequel s'exécutent les gestes. Que signifie-t-il ?

c) l. 23 : qui remarque que Blagodariov fait glisser son fusil « sans le moindre effort »? et pourquoi? (voir l. 35).
d) l. 21, faites le recensement des forces en présence, en hommes et en matériel. Que peut avoir de dérisoire cette unique cartouche?

2 **l. 29 à 53 : silence et immobilité.**
a) Montrez, l. 27, que toute la responsabilité des combats repose sur les officiers. A quelle image traditionnelle l'expression « les Allemands à plus forte raison » fait-elle allusion?
b) l. 34, pour quelles raisons multiples Vorotyntsev reste-t-il sur la défensive?
c) Quelle critique féroce contient la parenthèse l. 35?
d) Expliquez la parenthèse l. 45 à l'aide de la l. 73.
e) l. 45 à 54, le général est-il décrit par le narrateur ou par Vorotyntsev? Quelle naïveté révèlent ces lignes?

3 **l. 29 à 85 : les présentations.**
a) Pourquoi, l. 56, le général adopte-t-il un ton de reproche?
b) l. 57-58, quelle critique contient cette phrase à l'égard du colonel?
c) Comparez la l. 53 avec les l. 18 à 22. Pour quelles raisons, psychologiques et matérielles, le fusil-mitrailleur s'abaisse-t-il en premier?
d) Quelle critique voilée Vorotyntsev porte-t-il sur son supérieur l. 75?
e) Pourquoi, l. 81-82, Vorotyntsev se laisse-t-il intimider? Quel sentiment l'emporte sur le patriotisme?

4 **l. 86 à 109 : le retour à la paix.**
a) Que sous-entendent les points de suspension, l. 89? Que pourrait-on attendre après cette révélation?
b) l. 90, quel sentiment la réflexion de Vorotyntsev révèle-t-elle?
c) l. 92 à 93, la phrase exprime-t-elle une raison ou un prétexte?
d) l. 95, que cache ce ton naturel?
e) l. 103, pourquoi les Cosaques sont-ils les derniers à rentrer leurs armes?

SYNTHÈSE

Tout le sens de la scène doit être déduit du comportement des personnages et du discours indirect libre de Vorotyntsev.

5 *Qui a l'initiative des opérations, et pourquoi?*

6 *Expliquez l'attitude du général allemand. La capture d'un simple colonel mérite-t-elle qu'il risque sa vie? Peut-on expliquer de la même manière l'attitude de Vorotyntsev? Quelles conséquences pourrait avoir pour l'armée russe la mort ou la capture d'un général ennemi?*

De mai à octobre 1915, les Russes ont perdu la moitié de leurs effectifs combattants, soit 1 500 000 hommes.

7 *Dégagez les critiques voilées que porte le texte sur les officiers de l'armée tsariste.*

8 *Pourquoi le dialogue se fait-il en allemand? Pourquoi est-il rapporté par l'auteur en allemand?*

9 *Relevez les passages où le texte vous paraît humoristique.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative.

Comparez les textes cités qui portent sur la guerre de 1914. Étudiez leur composition, leur ton, leur message. Montrez comment le récit donne un sens à l'événement et combien ce sens peut varier.

De l'autobiographie au roman

A quinze ans, Gustave Flaubert rencontre sur la plage de Trouville Mme Schlesinger, âgée de vingt-six ans. Il s'éprend d'elle et cet amour sans espoir devait le hanter toute sa vie. L'année suivante (1838), il décrit cette rencontre dans une petite autobiographie, **Mémoires d'un fou.** *Une trentaine d'années plus tard, il achève* **L'Éducation sentimentale** *(1864 à 1869), où figure de nouveau le récit de ce coup de foudre, mais travaillé et transformé.*

Un jour d'été, le narrateur se promène seul sur la plage.

UN COUP DE FOUDRE

Gustave Flaubert

J'allais souvent seul me promener sur la grève. Un jour, le hasard me fit aller vers l'endroit où l'on se baignait. C'était une place, non loin des dernières maisons du village, fréquentée plus spécialement pour cet usage ; hommes et femmes nageaient ensemble, on se déshabillait sur le rivage ou dans sa maison, et on laissait son manteau sur le sable.

Ce jour-là, une charmante pelisse rouge avec des raies noires était restée sur le rivage. La marée montait, le rivage était festonné d'écume ; déjà un flot plus fort avait mouillé les franges de soie de ce manteau. Je l'ôtai pour le placer au loin ; l'étoffe en était moelleuse et légère, c'était un manteau de femme.

Apparemment, on m'avait vu, car le jour même, au repas de midi, et comme tout le monde mangeait dans une salle commune, à l'auberge où nous étions logés, j'entendis quelqu'un qui me disait :

— Monsieur, je vous remercie bien de votre galanterie.

Je me retournai ; c'était une jeune femme assise avec son mari à la table voisine.

— Quoi donc ? lui demandai-je, préoccupé.

— D'avoir ramassé mon manteau ; n'est-ce pas vous ?

— Oui, Madame, repris-je embarrassé.

Elle me regarda.

Je baissai les yeux et rougis. Quel regard, en effet ! comme elle était belle, cette femme ! je vois encore cette prunelle ardente sous un sourcil noir se fixer sur moi comme un soleil.

Elle était grande, brune, avec de magnifiques cheveux noirs qui lui tombaient en tresses sur les épaules ; son nez était grec, ses yeux brûlants, ses sourcils hauts et admirablement arqués, sa peau était ardente et comme veloutée avec de l'or ; elle était mince et fine, on voyait des veines d'azur serpenter sur cette gorge brune et

Deveria (1800-1857)
Mme Schlesinger.

pourprée. Joignez à cela un duvet fin qui brunissait sa lèvre supérieure et donnait à sa figure une expression mâle et énergique à faire pâlir les beautés blondes. On aurait pu lui reprocher trop d'embonpoint ou plutôt un négligé artistique. Aussi les femmes en général la trouvaient-elles de mauvais ton. Elle parlait lentement ; c'était une voix modulée, musicale et douce...

Elle avait une robe fine, de mousseline blanche, qui laissait voir les contours moelleux de son bras.

Quand elle se leva pour partir, elle mit une capote blanche avec un seul nœud rose ; elle la noua d'une main fine et potelée, une de ces mains dont on rêve longtemps et qu'on brûlerait de baisers.

(...)

Aimer, se sentir jeune et plein d'amour, sentir la nature et ses harmonies palpiter en vous, avoir besoin de cette rêverie, de cette action du cœur et s'en sentir heureux ! Oh ! les premiers battements du cœur de l'homme, ses premières palpitations d'amour ! qu'elles sont douces et étranges ! Et plus tard, comme elles paraissent niaises et sottement ridicules ! Chose bizarre ! il y a tout ensemble du tourment et de la joie dans cette insomnie. Est-ce par vanité encore ? Ah ! l'amour ne serait-il que de l'orgueil ? faut-il nier ce que les plus impies respectent ? faudrait-il rire du cœur ? — Hélas ! hélas ! la vague a effacé les pas de Maria.

Ce fut d'abord un singulier état de surprise et d'admiration, une sensation toute mystique en quelque sorte, toute idée de volupté à part. Ce ne fut que plus tard que je ressentis cette ardeur frénétique et sombre de la chair et de l'âme, et qui dévore l'une et l'autre.

J'étais dans l'étonnement du cœur qui sent sa première pulsation. J'étais comme le premier homme quand il eut connu toutes ses facultés.

A quoi je rêvais, serait fort impossible à dire ; je me sentais nouveau et tout étranger à moi-même ; une voix m'était venue dans l'âme. Un rien, un pli de sa robe, un sourire, son pied, le moindre mot insignifiant m'impressionnaient comme des choses surnaturelles, et j'avais pour tout un jour à en rêver. Je suivais sa trace à l'angle d'un long mur, et le frôlement de ses vêtements me faisait palpiter d'aise. Quand j'entendais ses pas, les nuits qu'elle marchait ou qu'elle avançait vers moi... Non, je ne saurais vous dire combien il y a de douces sensations, d'enivrement du cœur, de béatitude et de folie dans l'amour.

GUSTAVE FLAUBERT, *Mémoires d'un fou.*

Le 15 septembre 1840, Frédéric Moreau, âgé de 18 ans, bachelier, rentre de Paris à Nogent, par la Seine, en bateau à roues. « L'ennui, vaguement répandu, semblait alanguir la marche du bateau et rendre l'aspect des voyageurs plus insignifiant encore. » Mais voici qu'il pousse la grille des Premières.

Ce fut comme une apparition.

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses, qui palpitaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux* noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu.

Comme elle gardait la même attitude, il fit plusieurs tours de droite et de gauche pour dissimuler sa manœuvre ; puis il se planta tout près de son ombrelle, posée contre le banc, et il affectait d'observer une chaloupe sur la rivière.

Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites.

Une négresse, coiffée d'un foulard, se présenta, en tenant par la main une petite fille, déjà grande. L'enfant, dont les yeux roulaient des larmes, venait de s'éveiller. Elle la prit sur ses genoux : « Mademoiselle n'était pas sage, quoiqu'elle eût sept ans bientôt ; sa mère ne l'aimerait plus ; on lui pardonnait trop ses caprices. » Et Frédéric se réjouissait d'entendre ces choses, comme s'il eût fait une découverte, une acquisition.

Il la supposait d'origine andalouse, créole peut-être ; elle avait ramené des îles cette négresse avec elle.

Cependant, un long châle à bandes violettes était placé derrière son dos, sur le bordage de cuivre. Elle avait dû, bien des fois, au

milieu de la mer, durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans ! Mais, entraîné par les franges, il glissait peu à peu, il allait tomber dans l'eau ; Frédéric fit un bond et le rattrapa. Elle lui dit :

— Je vous remercie, monsieur.

Leurs yeux se rencontrèrent.

— Ma femme, es-tu prête ? cria le sieur Arnoux, apparaissant dans le capot de l'escalier.

GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale.*

ÉTUDE COMPARATIVE DES DEUX TEXTES

DISPOSITION

Mémoires d'un fou.
Structure simple :
l. 1 et 24 : la rencontre : sauvetage du vêtement, remerciements, croisement des regards.
l. 25 à 40 : portrait.
l. 41 à 69 : sentiments du personnage.

L'Éducation sentimentale.
Structure en contrepoint :
l. 1 à 6 : 1ers regards.
1re manœuvre de Frédéric.
l. 7 à 17 : 1er portrait.
2e manœuvre de Frédéric.
l. 18 à 26 : 2e portrait : sentiments de Frédéric.
l. 27 à 35 : l'entourage : sentiments de Frédéric.
l. 36 à 43 : sauvetage du châle et remerciements, croisements des regards.
l. 44-45 : apparition du mari.

STRUCTURES

1 *Relevez les éléments communs aux deux textes, concernant :*
a) les circonstances de la rencontre (lieu, décor, occasion) ;
b) l'aspect de la jeune femme ;
c) les sentiments éprouvés par le jeune homme.

2 *Étudiez les différences dans la disposition des éléments :*
a) Pourquoi, dans L'Éducation sentimentale, *le sauvetage du vêtement a-t-il été rejeté à la fin de la scène ? Pourquoi la scène se passe-t-elle sur un bateau et non plus sur la plage ? Pourquoi l'épisode de l'auberge a-t-il été supprimé ?*
b) Étudiez le rôle et la place des regards dans les deux textes. Expliquez la transformation de « Elle me regarda » en « il la regarda » ; qui prend l'initiative dans les deux textes ? Quelles conséquences en tirez-vous pour la personnalité attribuée à la jeune femme et au héros dans les deux textes ?
c) Comment la description a-t-elle été intégrée à l'action dans L'Éducation sentimentale ?
d) Quels effets permet la transformation de la 1re en 3e personne ?

Dans *Mémoires d'un fou*, nous voyons la scène du point de vue du narrateur.

e) Dans L'Éducation sentimentale, de quel point de vue voyons-nous la jeune femme ? Qui décrit les manœuvres de Frédéric ? Montrez les effets humoristiques issus de ce dédoublement.

f) Quel rôle joue l'entourage dans L'Éducation sentimentale ? *Quels rêves suscite la présence de la servante noire ? Quel effet produit l'apparition du mari ? Relevez des traits de vulgarité dans la seule phrase qu'il prononce. Pourquoi ces éléments n'apparaissent-ils pas dans* Mémoires d'un fou ?

SENS ET EFFETS

3 *Comment, dans les deux textes, est exprimée la nature mystique du coup de foudre ? Dégagez la fonction du mystère dans cet amour. Pourquoi, dans* L'Éducation sentimentale, *l. 2, le pronom* elle *n'a-t-il pas d'antécédent ? Relevez des jeux de lumière qui évoquent des tableaux à sujets religieux. Comment les yeux sont-ils décrits dans les deux textes ? Comment la main est-elle décrite ?*

4 *Comparez les deux portraits de la jeune femme.*

Le visage est, dans l'un, une juxtaposition d'éléments ; alors que dans l'autre, ces éléments ont une unité.

5 *Quel est le portrait le plus objectif ? Quel est celui qui exprime le plus les sentiments de celui qui le fait ?*

6 *Relevez, dans l'expression des sentiments de* Mémoires d'un fou, *des clichés, des maladresses, de l'emphase, des platitudes. Montrez que, dans* L'Éducation sentimentale, *les mêmes sentiments sont présentés avec un léger détachement humoristique.*

7 *Dans quel sens Flaubert a-t-il modifié les données du premier texte ? Comparez les dimensions des deux textes et la quantité d'informations et de significations qu'ils contiennent.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative.

Analysez, en opposant les deux textes, ce qui permet de distinguer l'œuvre d'un apprenti et celle d'un artiste chevronné.

Création personnelle.

Rédigez, du premier jet, un bref récit. Essayez de le remanier quelque temps après, à la manière de Flaubert, en compliquant la structure, en dramatisant la description, en modifiant les points de vue, en multipliant les effets signifiants, en supprimant les passages insignifiants, en condensant le récit.

III. ROMAN ET FANTASME

Illusoire, la valeur documentaire d'un roman est souvent un alibi pour le lecteur. Voici les traits auxquels on reconnaît la culture de masse : « vedettisation, mobilisation des mass media, alibi documentaire, manifestation habile de l'imaginaire collectif » (Guy Gauthier). Le positivisme du XIX[e] et du XX[e] siècles a hypertrophié la fonction documentaire et didactique du roman au détriment de sa fonction ludique. C'est pourtant la première qu'on lui ait reconnue, et la plus souvent invoquée : le roman divertit, il « change les idées », il donne à rêver.

1. Le roman et le jeu

Le récit, sous ses formes les plus primitives ou les plus élaborées, est toujours un jeu de société : jeu du conteur et des auditeurs à la veillée, jeu des lecteurs désœuvrés par les loisirs de la paix, des vacances ou des voyages, jeu d'intellectuels dans les recherches verbales du « Nouveau Roman » (voir p. 158) ou de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (voir p. 91).

Le jeu peut porter sur la fiction, sur l'intrigue : il obéit alors à des règles, celles du roman héroïque au XVII[e] siècle, celles du roman policier au XX[e] siècle (voir p. 95).

Il peut porter sur la narration : il se rapproche alors du poème. Il exploite toutes les ressources du langage : sonorités expressives, images et figures de rhétorique, changements de registres et de niveaux de langue, allusions à d'autres textes, transposition de l'oral dans l'écrit, etc. (Voir *Pantagruel,* de Rabelais, p. 87, *Zazie dans le métro,* de R. Queneau, p. 91).

2. Le roman et la réalisation imaginaire des désirs

Le fantasme est « un scénario imaginaire où le sujet est présent, et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient » (*Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis). Or le roman est bien un scénario imaginaire et le plaisir qu'y trouve le « sujet », auteur ou lecteur, est bien celui de l'accomplissement imaginaire d'un désir.

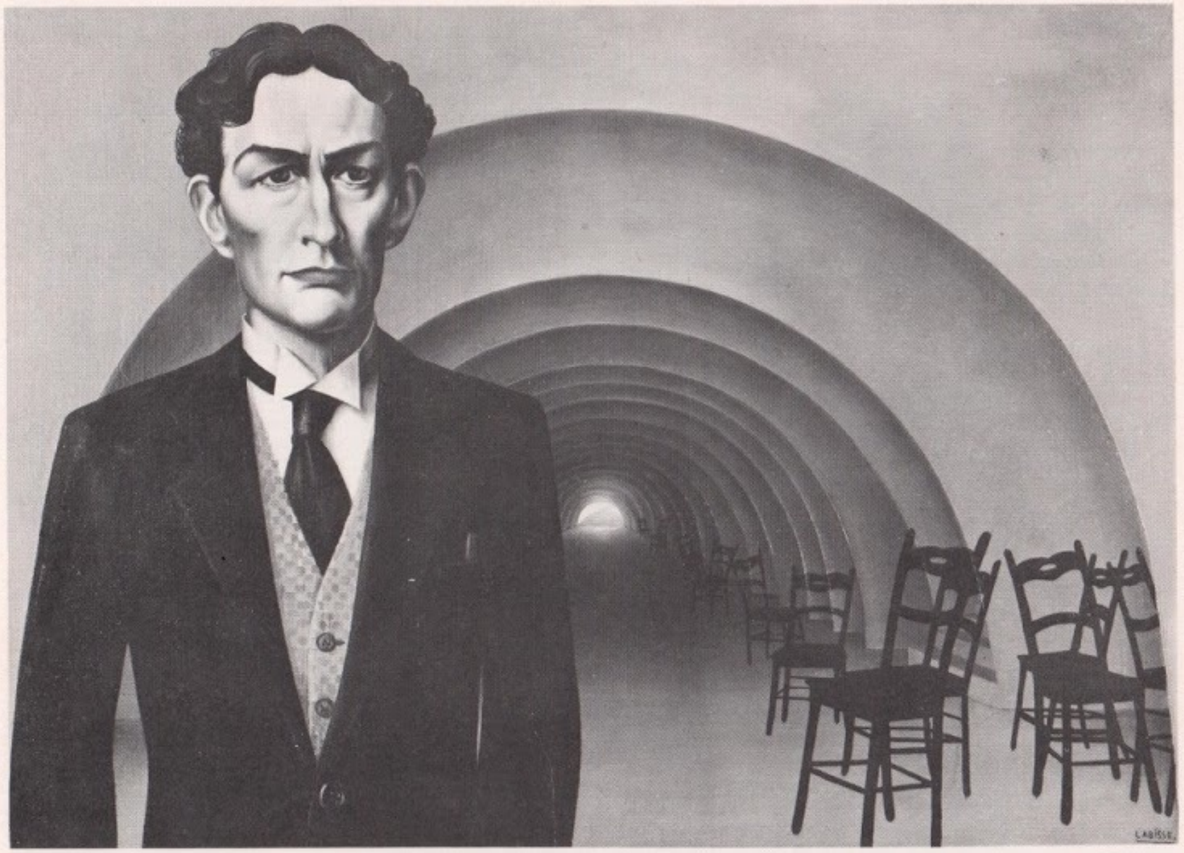
Le sujet du fantasme.

Le sujet qui réalise ses désirs dans le roman peut être l'auteur, dont le héros peut représenter un double idéal, un autre possible ou une figure expiatoire (voir *L'Astrée,* p. 99, *Comme un Conte de fées,* p. 104, *L'Écume des jours,* p. 108). Mais ce sont surtout les lecteurs : le roman exprime, diffuse ou modèle des fantasmes anonymes et collectifs, propres à un milieu, une époque ou une civilisation.

Roman et angoisse.

Pourtant, « les peuples heureux n'ont pas d'histoire » et les romans du bonheur sont rares. Le bonheur apparaît dans le roman comme du malheur surmonté, écarté ou conjuré. Si le roman réalise les désirs sur le mode de l'imaginaire, il le fait le plus souvent de manière détournée, il exprime à la fois le désir et l'angoisse que suscite sa réalisation et la transgression d'un interdit (voir les portraits d'extraterrestres, p. 113).

◀ Dessin de **Grandville** (1803-1847).
« Certes, l'antique croyance aux rêves prophétiques n'est pas fausse en tous points. Le rêve nous mène dans l'avenir puisqu'il nous montre nos désirs réalisés; mais cet avenir, présent pour le rêveur, est modelé, par le désir indestructible, à l'image du passé. »
(Freud, *L'Interprétation des rêves*)



Félix Labisse (1905), Jean-Louis Barrault dans *Le Procès* de Kafka, « Où était le juge qu'il n'avait jamais vu? Où était la haute cour à laquelle il n'était jamais parvenu? »

3. Le roman et le mythe

Le mythe.

« Récit fabuleux, souvent d'origine populaire, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine » (Petit Robert), le récit mythique est souvent déformé ou amplifié par l'imagination collective et par la tradition. Il se présente comme une trame narrative susceptible de se charger de significations diverses.

Les multiples significations du roman symbolique.

Le récit littéraire a plusieurs points communs avec le mythe : sa forme narrative, la multiplicité de ses significations; le roman garde du récit mythique la valeur symbolique, la propriété de s'appliquer à des situations et à des contextes différents (voir *La Métamorphose,* p. 119, *La Peste,* p. 123).

« Est littéraire une œuvre qui possède une « aptitude à la trahison », une disponibilité telle qu'on peut, sans qu'elle cesse d'être elle-même, lui faire dire dans une autre situation historique autre chose que ce qu'elle a dit de façon manifeste dans sa situation historique originelle. » (R. Escarpit : *Le Littéraire et le social*).

1. Jeux verbaux, jeux d'intrigue

Les cinq livres de **Gargantua** *et* **Pantagruel** *(1532-67, voir p. 37) sont inspirés d'un roman populaire vendu dans les foires. A la fois populaire et savante, la somme romanesque de Rabelais mêle la réflexion philosophique et morale, la satire des mœurs, le burlesque, le fantastique et le jeu poétique : il travaille sur une matière très riche dont il utilise toutes les ressources musicales et symboliques.*

Dans **Le Quart Livre** *(1552), Pantagruel et son ami Panurge ont décidé d'aller consulter l'oracle de la Dive Bouteille pour savoir si Panurge doit se marier. Ils entreprennent une longue et périlleuse expédition maritime. Peu après le passage des îles Thohu et Bohu, une tempête s'annonce.*

Le fragment suivant emprunte une série de termes de technique maritime au languedocien et au vénitien. Leur sens précis importe moins que leurs sonorités. Il est recommandé de lire ce texte tout haut en faisant chanter consonnes et voyelles.

COMMENT PANTAGRUEL ÉVADA UNE FORTE TEMPÊTE EN MER

François Rabelais

Le pilote, considérant les voltigements du peneau sur la poupe et prévoyant un tyrannique grain et fortunal[1] nouveau, commanda tous être à l'erte[2], tant nochers, fadrins et mousses que nous autres voyagiers, fit mettre voiles bas[3], méjane, contreméjane, triou, maistrale, épagon, civadière, fit caler les boulingues, trinquet de prore et trinquet de gabie, descendre le grand artimon et de toutes les antennes ne rester que les griselles et côtières.

Soudain la mer commença s'enfler et tumultuer du bas abîme, les fortes vagues battre les flancs de nos vaisseaux ; le mistral, accompagné d'un cole[4] effrené, de noires gruppades, de terribles sions, de mortelles bourrasques, siffler à travers nos antennes ; le ciel tonner du haut, foudroyer, éclairer, pleuvoir, grêler ; l'air perdre sa transparence, devenir opaque, ténébreux et obscurci, si que[5] autre lumière ne nous apparaissait que des foudres, éclairs et infractions[6] des flambantes nuées ; les catégides[7], thielles, lélapes et prestères enflamber tout autour de nous par les psoloentes[8], arges, élicies et autres éjaculations éthérées ; nos aspects tous être dissipés et perturbés[9] ; les horrifiques typhons suspendre les monstrueuses vagues du courant. Croyez que ce nous semblait être l'antique chaos, onquel étaient feu, air, mer, terre, tous les éléments en réfractaire confusion.

1. Malheur.
2. En alerte.
3. Pour donner moins de prise au vent et éviter de chavirer. Les termes qui suivent sont empruntés au vocabulaire languedocien.
4. Tourbillons et tourmentes, en italien.
5. Si bien que.
6. Déchirures.
7. *Catégides* et mots suivants : tempêtes (mots tirés du grec).
8. *Psoloentes* et mots suivants : éclairs (mots tirés du grec).
9. On ne pouvait plus rien voir.

François Rabelais **(La Devinière, près de Chinon, vers 1494-1553 ?).**
Moine cordelier, et successivement bénédictin, prêtre séculier, médecin à Lyon, puis en mission auprès du cardinal Jean Du Bellay, il se lie avec les humanistes lyonnais les plus brillants, avec Érasme, avec François Ier. Dans ses chroniques de géants, il attaque les institutions intellectuelles de son temps, en particulier la Sorbonne, et son enseignement scolastique tombé dans la routine. Les autorités ecclésiastiques condamnent tous ses livres.

Panurge, ayant du contenu en son estomac bien repu les poissons scatophages[10], restait accroupi sur le tillac, tout affligé, tout meshaigné[11], et à demi mort, invoqua tous les benoîts saints et saintes à son aide, protesta de soi confesser en temps et lieu, puis s'écria en grand effroi, disant : « Majordome, hau, mon ami, mon père, mon oncle, produisez un peu de salé ; nous ne boirons tantôt que trop à ce que je vois. A petit manger bien boire, sera désormais ma devise. Plût à Dieu et à la benoîte, digne et sacrée Vierge, que maintenant, je dis tout à cette heure, je fusse en terre ferme, bien à mon aise!

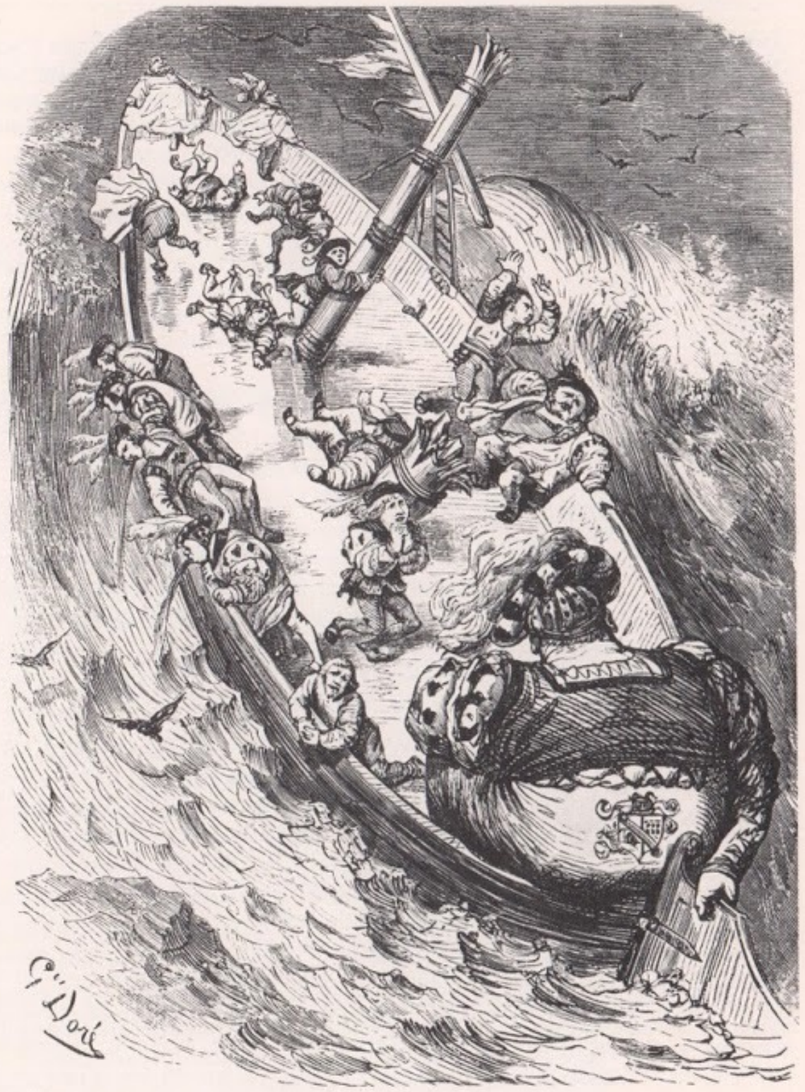
« O que trois et quatre fois heureux sont ceux qui plantent choux! O Parques, que ne me filâtes-vous[12] pour planteur de choux! O que petit est le nombre de ceux à qui Jupiter a telle faveur porté qu'il les a destinés à planter choux, car ils ont toujours en terre un pied, l'autre n'en est pas loin! Dispute de félicité et bien souverain qui voudra ; mais quiconque plante choux est présentement par mon décret déclaré bienheureux, à trop meilleure raison que Pyrrhon[13], étant en pareil danger que nous sommes et voyant un pourceau près le rivage qui mangeait de l'orge épandu, le déclara bienheureux en deux qualités, savoir est qu'il avait orge à foison, et d'abondant[14] qu'il était en terre.

« Ha! pour manoir déifique et seigneurial il n'est que le plancher des vaches. Cette vague nous emportera, Dieu servateur! O mes amis! un peu de vinaigre. Je tressue de grand ahan[15]. Zalas! les vettes[16] sont rompues, le prodenou est en pièces, les cosses éclatent, l'arbre du haut de la gatte plonge en mer, la carène est au soleil, nos gumènes sont presque tous rompus. Zalas, zalas! où sont nos boulingues? Tout est frelore bigoth[17]. Notre trinquet est à vau-l'eau. Zalas! à qui appartiendra ce bris[18]? Amis, prêtez ici derrière une de ces rambades. Enfants, votre landrivel est tombé. Hélas! n'abandonnez l'orgeau, ni aussi le tirados! J'ouïs l'aguenillot frémir. Est-il cassé? Pour Dieu, sauvons la brague ; du fernel ne vous souciez. Bebebe, bous, bous, bous. Voyez à la calamite[19] de votre boussole, de grâce, maître Astrophile[20], dont nous vient ce fortunal? Par ma foi, j'ai belle peur. Bou, bou, bou, bous, bous. C'est fait de moi. Je me conchie de male rage de peur. Bou, bou, bou, bou! Otto, to, to, to, to, ti! Bou, bou, bou, ou, ou, ou, bou, bou, bous, bous! Je noie, je noie, je noie, je meurs. Bonnes gens, je noie. »

FRANÇOIS RABELAIS, *Le Quart Livre*.

10. Qui se nourrissent d'excréments.
11. Mal en point.
12. Les Parques, déesses antiques, filaient et coupaient le fil de chaque vie humaine.
13. Philosophe grec pour qui le bonheur consiste dans la tranquillité.
14. Au surplus.
15. Avec beaucoup d'efforts.
16. *Vettes, prodenou...* termes de technique maritime.
17. « Perdu par Dieu », dans le jargon des mercenaires allemands.
18. Épave.
19. Aiguille.
20. Ami des astres.

Gravure de **Gustave Doré** (1833-1883).
« O que trois et quatre fois heureux sont ceux qui plantent choux. » ▶



ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 7 : manœuvres avant la tempête.**
- **l. 8 à 21 : les éléments se déchaînent.**
- **l. 22 à 60 : tirade de Panurge.**
  - **— l. 22 à 42 : profession de foi de Panurge.**
  - **— l. 43 à 60 : ordres d'urgence**
  - **— et panique.**

STRUCTURES

La tempête est présentée de deux manières : par une description directe des éléments déchaînés et par les effets qu'elle produit sur Panurge.

1. *Analysez la progression de la tempête en comparant la l. 8 à la l. 18 ; en étudiant les adjectifs, l. 10 et 11 ; en observant les effets de clair-obscur, l. 12 à 18.*
2. *Étudiez l'évolution des préoccupations de Panurge. Montrez que son monologue reflète la progression de la tempête. A quel moment se soucie-t-il de manger, de philosopher, de sauver le navire?*
3. *Comparez les ordres du pilote à ceux de Panurge. Pourquoi les uns sont-ils rapportés au style indirect, les autres au style direct?*

SENS ET EFFETS

4 *Étudiez l'utilisation des redondances* ; distinguez celles qui sont habituelles au XVI^e siècle : termes en langue savante suivis de leur doublet en langue vulgaire (par exemple :* félicité, *en langue savante suivi de* bien souverain, *terme populaire). Relevez les autres redondances qui produisent un effet d'accumulation ; conviennent-elles au sujet traité ?*

5 *Étudiez les effets de sonorités, en particulier l. 10 et 11, l. 14 et 15, l. 52.*

6 *Relevez des effets de comique et de burlesque : montrez les contradictions entre le danger couru et les premières préoccupations de Panurge ; entre son mal de mer et sa faim habituelle ; entre l'éloquence, voire le bagoût dont il témoigne et sa position sur le tillac ; entre les effets de style du début et les balbutiements auxquels il est réduit à la fin du texte. Les réflexions philosophiques et les allusions savantes, l. 32 à 42, vous paraissent-elles à propos ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Etude comparative.

Comparez l'utilisation du langage par Rabelais et par Henri Michaux, poète contemporain, dans le poème suivant où beaucoup de mots sont inventés :

LE GRAND COMBAT

Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
Il le rag(„e et le roupète jusqu'à son drâle ;
Il le pratèle et le libucque et lui barufle
les ouillais ;
Il le tocarde et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.
L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.
C'en sera bientôt fini de lui ;
Il se reprise et s'emmargine... mais en vain.
Le cerceau tombe qui a tant roulé.
Abrah! Abrah! Abrah!
Le pied a failli!
Le bras a cassé!
Le sang a coulé!
Fouille, fouille, fouille,
Dans la marmite de son ventre est un grand secret
Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs ;
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne
Et vous regarde
On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret. *Qui je fus*, éd. Gallimard.

Montrez dans les deux textes l'indifférence au sens exact des mots et l'importance attachée aux effets de sonorités expressives. Prouvez que, dans les deux cas, on peut raconter une histoire avec des mots qui n'ont pas pour le lecteur de sens précis (les termes techniques sont aussi obscurs pour le profane que les mots inventés). Comment, dans ce cas, le texte communique-t-il malgré tout l'information nécessaire à la narration ?

Création personnelle.

A la manière de Rabelais, rédigez un court récit où vous utiliserez les ressources poétiques d'un langage technique. (Inspirez-vous également des procédés de B. Vian, grand lecteur du* Catalogue de la Manufacture des armes et cycles *avant d'écrire* L'Écume des jours, *p. 108).

La mouflette Zazie, héroïne de Raymond Queneau **(Zazie dans le métro),** *a été confiée pour quarante-huit heures à son oncle Gabriel, parisien. Elle rêve de visiter le métro, mais le métro est en grève. A défaut, elle se fait offrir des cacocalos et une paire de bloudjinnzes et elle traverse Paris dans le tac de Charles, un pote à Gaby. Tous trois sont montés à la tour Eiffel, mais Gabriel est descendu le premier, pris de vertige ; puis Charles, embarrassé par les questions indiscrètes de Zazie, s'est tiré. Gabriel attend.*

KOUAVOUAR

Raymond Queneau

Debout, Gabriel médita, puis prononça ces mots :

— L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Un taxi l'emmène, un métro l'emporte[1], la tour n'y prend garde, ni le Panthéon. Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar[2]) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh! pardon). Là-bas, plus loin — un peu plus loin — que la place de la République, les tombes s'entassent de Parisiens qui furent, qui montèrent et descendirent des escaliers, allèrent et vinrent dans les rues et qui tant firent qu'à la fin ils disparurent. Un forceps[3] les amena, un corbillard les remporte et la tour se rouille et le Panthéon se fendille plus vite que les os des morts trop présents ne se dissolvent dans l'humus de la ville tout imprégné de soucis. Mais moi je suis vivant et là s'arrête mon savoir car du taximane[4] enfui dans son bahut locataire ou de ma nièce suspendue à trois cents mètres dans l'atmosphère ou de mon épouse la douce Marceline demeurée au foyer, je ne sais en ce moment précis et ici-même je ne sais que ceci, alexandrinairement[5] : les voilà presque morts puisqu'ils sont des absents. Mais que vois-je par-dessus les citrons[6] empoilés[7] des bonnes gens qui m'entourent ?

Des voyageurs faisaient le cercle autour de lui l'ayant pris pour un guide complémentaire. Ils tournèrent la tête dans la direction de son regard.

— Et que voyez-vous ? demanda l'un d'eux particulièrement versé dans la langue française.

— Oui, approuva un autre, qu'y a-t-il à voir ?

— En effet, ajoute un troisième, que devons-nous voir ?

— Kouavouar ? demanda un quatrième, kouavouar ? kouavouar ? kouavouar ?

— Kouavouar ? répondit Gabriel, mais (grand geste) Zazie, Zazie ma nièce, qui sort de la pile[8] et s'en vient vers nous.

1. Gabriel fait allusion à sa situation présente : venu dans le taxi de Charles, il devra rentrer en métro.
2. Par ses questions et ses réparties impitoyables, Zazie donne le vertige à tout le monde.
3. Large pince utilisée dans les accouchements difficiles.
4. Formé soit comme *toxicomane*, soit, en orthographe française, comme *policeman*. Il s'agit de Charles, qui est parti en vitesse, pour ne pas revoir la terrifiante Zazie.
5. Forgé sur *alexandrin*.
6. En argot : tête.
7. Néologisme : garnir de poils, comme *empailler* signifie *garnir de paille*.
8. L'un des pieds de la tour Eiffel.

Les caméras crépitent, puis on laisse passer l'enfant. Qui ricane.

— Alors, tonton ? on fait recette ?

— Comme tu vois, répondit Gabriel avec satisfaction.

Zazie haussa les épaules et regarda le public. Elle n'y vit point Charles et le fit remarquer.

— Il s'est tiré, dit Gabriel.

— Pourquoi ?

— Pour rien.

— Pour rien, c'est pas une réponse.

— Oh bin, il est parti comme ça.

— Il avait une raison.

— Tu sais, Charles (geste).

— Tu veux pas me le dire ?

— Tu le sais aussi bien que moi.

Un voyageur intervint :

— Male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae[9] the reason why this man Charles went away[10].

— Mon petit vieux, lui répondit Gabriel, mêle-toi de tes cipolles[11]. She knows why and she bothers me quite a lot[12].

— Oh ! mais, s'écria Zazie, voilà maintenant que tu sais parler les langues forestières[13].

— Je ne l'ai pas fait esprès, répondit Gabriel en baissant modestement les yeux.

— Most interesting[14], dit un des voyageurs.

Zazie revint à son point de départ.

— Tout ça ne me dit pas pourquoi charlamilébou[15].

Gabriel s'énerva.

— Parce que tu lui disais des trucs qu'il comprenait pas. Des trucs pas de son âge.

RAYMOND QUENEAU, *Zazie dans le métro*, éd. Gallimard.

9. En latin : *On se prépare bien du plaisir si tu ne dis pas à cette maudite gamine...*
10. En anglais : *la raison pour laquelle Charles est parti.*
11. *Cipolla*, en italien, signifie *oignon.*
12. *Elle sait pourquoi et elle m'ennuie énormément* (anglais).
13. Sens inventé par Queneau ou fausse étymologie, comme si ce mot venait du latin *foris*, dehors.
14. En anglais : *très intéressant.*
15. *Mettre les bouts:* s'enfuir.

Raymond Queneau
(Le Havre, 1903)

Licencié de philosophie, il exerce les métiers les plus divers avant de devenir secrétaire général aux éditions Gallimard et membre de l'Académie Goncourt. Son activité intellectuelle est très variée : il participe au mouvement surréaliste, il s'intéresse à la linguistique, aux mathématiques, il écrit des romans : *Pierrot mon ami* (1942) ; *Zazie dans le métro* (1959) ; *Les Fleurs bleues* (1965) ; des poèmes : *Si tu t'imagines* (1952) ; *Cent mille milliards de poèmes* (1961), recueil de poèmes sur fiches à manipuler et à ordonner ; des jeux de langage : *Exercices de style* (1947), où il raconte la même histoire en une centaine de styles différents.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 22 : méditation parodique de Gabriel sur la vanité des choses de ce monde :**
  - **l. 1 à 15 : sur la brièveté de la vie parisienne.**
  - **l. 15 à 22 : méditation sceptique : que sais-je ?**
- **l. 23 à 62 : Zazie au milieu des touristes :**
  - **l. 23 à 34 : arrivée de Zazie.**
  - **l. 35 à 62 : pourquoi Charlamilébou.**

COMMENTAIRE SUIVI

1 **l. 1 à 22.**

a) Retrouvez dans le texte, sous une forme plus ou moins transformée, les citations suivantes, très connues en Europe occidentale :

— « Être ou ne pas être, telle est la question. » (Shakespeare, *Hamlet*, 1600).
— *L'Être et le néant* : traité philosophique de J.-P. Sartre, 1943.
— « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse » : proverbe français.
— « La Tour, prends garde » : début d'une vieille chanson française.
— « Qu'est-ce que la vie ? Une illusion, une ombre, une fiction, et le plus grand bien est peu de chose, car toute la vie est un rêve, et les rêves mêmes ne sont que rêves. » (Calderon, *La vie est un songe*, 1635).
— « La vie n'est qu'une ombre qui marche... une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien. » (Shakespeare, *Macbeth*, 1604)
— « Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent : de mort nulles nouvelles. » (Montaigne, *Essais*, 1580).

Étudiez la façon dont elles ont été utilisées. Montrez que Gabriel mélange des lambeaux de textes de genres et de tons très divers, en un pot-pourri parodique. Expliquez les parenthèses, dégagez leur valeur humoristique ; à qui Gabriel dit-il pardon ?

b) Quel effet produisent dans cette méditation sur la mort tout imprégnée de culture, les termes de la vie quotidienne moderne et les expressions argotiques ?

c) Quelles sont les transformations survenues entre les l. 2 à 5 et 10 à 14 ? Montrez l'amplification, la mise en images.

d) Relevez des alexandrins, des décasyllabes, des hexasyllabes ; des assonances (l. 15 à 20). Pourquoi Gabriel mêle-t-il à son discours des fragments de poésie versifiée ?

2 **l. 23 à 62.**

a) Étudiez le personnage de Zazie : montrez qu'elle terrorise l'entourage. Quels traits de l'enfance incarne-t-elle ? Comparez-la à d'autres personnages populaires dans les récits pour les enfants, les histoires humoristiques, la bande dessinée. En quoi Zazie paraît-elle plus adulte que les adultes ? Dégagez l'humour qui naît de cette subversion (l. 61-62).

b) Quel effet produit la transcription phonétique d'expressions françaises ? l'insertion de phrases en langues étrangères ?

c) Montrez que la description des touristes est satirique.

SYNTHÈSE

3 *Montrez que, par la parodie, la fantaisie et l'humour, R. Queneau renouvelle un lieu commun de la culture européenne : la méditation sur la mort.*

4 *Dégagez les relations qui existent entre l'origine des citations et la diversité des langues parlées par les touristes. Quelle satire du tourisme moderne et des échanges culturels peut-on en dégager?*

5 *En quoi ce texte est-il conforme aux intentions de Rabelais : délivrer un message philosophique sous une forme plaisante.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

***Montrez comment Queneau met en pratique dans* Zazie *l'une de ses affirmations formulée en 1955 : « Le français est une langue morte — et riche comme une langue morte — qui peut très bien être utilisée encore des centaines d'années comme l'a été le latin [...]. Mais ce français langue morte a un rejeton qui est le français parlé vivant, langue méprisée par les doctes et les mandarins, mais qui a parfaitement le droit d'être élevée à la dignité de langue de civilisation et de langue de culture, comme autrefois le dialecte italique des cambroussards du Latium ou le babillage des Carolingiens. »* (Bâtons, chiffres et lettres).**

Étude comparative.

Dégagez, dans d'autres œuvres de Queneau, le même renouvellement des lieux communs (Comparez, par exemple, « Mignonne, allons voir si la rose... » de Ronsard, dans* Les Amours, *avec la chanson de Queneau : « Si tu t'imagines, fillette, fillette... », dans* Si tu t'imagines.*)

Étude comparative.

Comparez les jeux de langage chez Queneau et chez San Antonio, d'après le fragment suivant : (Bérurier vient d'ouvrir un paquet dont le contenu le surprend) : « Qu'est-ce qui est vert, qu'a des plumes, qui vit dans une cage et qui fait cocorico (réponse : un hareng qu'on a peint, auquel on a collé des plumes et qu'on a mis dans une cage. Le coup du cocorico, c'est pour vous empêcher de deviner tout de suite !) Ici la question serait : qu'est-ce qui est noir, lisse d'un côté, membraneux de l'autre, qui a des ailes, des pattes et qui ressemble à de minuscules parapluies fermés ? Hein ? Essayez donc de trouver, bande d'évidés du tronc. Vous ne trouvez pas ? Je vous donne une minute ! Allez, gi ! Déclenchez le chrono. Comment ? Vous dites que ça n'est pas la peine ? Vous avez une hypertrophie cervicale qui chanstique votre système vaso-vasculaire et détruit vos globules rouges ? Bon, alors donnez votre langue au chat et quand il l'aura morganée je vous téléphonerai la réponse ! Ça y est ? Eh ben, ces trucs noirs, lisses d'un côté, etc. Ce sont des chauves-souris crevées ! »

Dans quel texte trouvez-vous la plus grande variété de procédés, d'allusions, de significations ? Quel texte vous paraît le plus original ?

Aux États-Unis, S. Van Dine, philologue de métier et écrivain d'occasion, a publié en 1928 vingt règles qui font du roman policier un jeu intellectuel rigoureux. Elles résument le code auquel obéissent, jusqu'en 1939, beaucoup d'auteurs de romans policiers anglais, français et américains.

UNE COMBINATOIRE D'INTRIGUES

S. van Dine

1) Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème.

2) L'auteur n'a pas le droit d'employer vis-à-vis du lecteur des trucs et des ruses autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective. (...)

5) Le coupable doit être déterminé par une série de déductions et non pas par accident, par hasard, ou par confession spontanée. (...)

7) Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut. Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant à l'égard d'un lecteur de romans policiers. Après tout, la dépense d'énergie du lecteur doit se trouver récompensée. Nous autres, Américains, nous sommes essentiellement humains et un joli meurtre fait surgir en nous le sentiment de l'horreur et le désir de la vengeance. (...)

15) Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien entendu, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. Je veux dire par là que si le lecteur relisait le livre, une fois le mystère dévoilé, il verrait que, dans un sens, la solution sautait aux yeux dès le début, que tous les indices permettaient de conclure à l'identité du coupable et que, s'il avait été aussi fin que le détective lui-même, il aurait pu percer le secret sans lire jusqu'au dernier chapitre. Il va sans dire que cela arrive effectivement très souvent et je vais jusqu'à affirmer qu'il est impossible de garder secrète jusqu'au bout et devant tous les lecteurs la solution d'un roman policier bien et loyalement construit. Il y aura donc toujours un certain nombre de lecteurs qui se montreront tout aussi sagaces que l'écrivain. C'est là, précisément, que réside la valeur du jeu.

16) Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoc-

cupations « atmosphériques ». De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable. Elles retardent l'action et dispersent l'attention, détournant le lecteur du but principal qui consiste à poser un problème, à l'analyser et à lui trouver une solution satisfaisante. Bien entendu, il est certaines descriptions que l'on ne saurait éliminer et il est indispensable de camper, ne fût-ce que sommairement, les personnages, afin d'obtenir la vraisemblance du récit. Je pense, cependant, que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire. Davantage ne serait ni légitime ni compatible avec les besoins de la cause. Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas[1] littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies, mais un certain stimulant de l'esprit ou une sorte d'activité intellectuelle comme il en trouve en assistant à un match de football ou en se penchant sur des mots croisés. (...)

20) Finalement, et aussi pour faire un compte rond de paragraphes à ce credo, je voudrais énumérer ci-dessous quelques trucs auxquels n'aura recours aucun auteur qui se respecte. Ce sont des trucs que l'on a trop souvent vus et qui sont depuis longtemps familiers à tous les vrais amateurs du crime dans la littérature. L'auteur qui les emploierait ferait l'aveu de son incapacité et de son manque d'originalité.

a) La découverte de l'identité du coupable en comparant un bout de cigarette trouvé à l'endroit du crime à celles que fume un suspect ;

b) La séance spirite truquée au cours de laquelle le criminel, pris de terreur, se dénonce ;

c) Les fausses empreintes digitales ;

d) L'alibi constitué au moyen d'un mannequin ;

e) Le chien qui n'aboie pas, révélant ainsi que l'intrus est un familier de l'endroit ;

f) Le coupable frère jumeau du suspect ou un parent lui ressemblant à s'y méprendre ;

g) La seringue hypodermique et le sérum de la vérité ;

h) Le meurtre commis dans une pièce fermée en présence des représentants de la police ;

i) L'emploi des associations de mots pour découvrir le coupable ;

j) Le déchiffrement d'un cryptogramme par le détective ou la découverte d'un code chiffré.

S. Van Dine, *Les règles du roman policier*, dans Boileau et Narcejac, *Le Roman policier*, trad. Boileau-Narcejac, éd. Payot, 1964,

1. *Falbala*. Ornement excessif et prétentieux.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 29 : le roman policier comme énigme ;**
- **l. 30 à 49 : le refus des ornements littéraires ;**
- **l. 50 à 74 : dix erreurs à éviter.**

STRUCTURES

Écrit pour un magazine, ce texte prétend séduire et amuser.

1 *Relevez des passages qui tendent vers l'humour ; montrez le décalage entre la forme sérieuse et le contenu réputé frivole du texte. Relevez un passage où l'auteur semble se moquer de lui-même.*

2 *Relevez les termes qui réduisent la lecture à un jeu intellectuel, à la résolution d'une énigme. Montrez la rigueur de ce jeu. Comparez les règles de ce genre paralittéraire aux règles de la rhétorique classique.*

SENS ET EFFETS

3 *Relevez, § 7, une contradiction de l'auteur. Le roman policier évite-t-il de toucher l'affectivité ? Rapprochez ce paragraphe de l'affirmation de Boileau et Narcejac citée ci-dessus.*

4 *D'après le § 16, dites ce qu'est la littérature pour Van Dine. Montrez, en vous appuyant aussi sur le préambule de* Bovary *73, cité p. 20, que la paralittérature revendique une sorte de pureté, qu'elle refuse la littérature comme un ornement superflu. En vous appuyant sur les conditions de lecture des romans policiers, et éventuellement en interrogeant des lecteurs de romans policiers, expliquez pourquoi.*

5 *Dans ce type de roman, à qui s'identifie le lecteur ? Sur quelle image de la société repose le jeu du roman policier ? A quels sentiments répond-il ?*

6 *D'après les interdits exposés au § 20, montrez que, pour bien apprécier un roman policier, il faut en avoir lu plusieurs.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

En utilisant ces règles comme critères, jugez les romans policiers que vous avez lus récemment.

Recherche collective.

Le roman policier ne peut-il présenter d'autre intérêt que la recherche intellectuelle du coupable ? Cherchez dans les romans de Dashiell Hammett, James Cain, Horace MacCoy, Simenon, d'autres moyens d'intéresser le lecteur.

Création collective.

Inventez une énigme policière qui échapperait aux défauts énumérés § 20.

Étude comparative.

Étudiez les règles de fabrication d'une intrigue proposées par R. Roussel dans* Comment j'ai écrit certains de mes livres *(éd. posthume : 1935) :

« Je choisissais deux mots presque semblables (...). Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques.

En ce qui concerne *billard* et *pillard*, les deux phrases que j'obtins furent celles-ci :

1° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2° *Les lettres du blanc sur les bandes du pillard.*

Dans la première, « lettres » était pris dans le sens de « signes typographiques », « blanc » dans le sens de « cube de craie » et « bandes » dans le sens de « bordures ».

Dans la seconde, « lettres » était pris dans le sens de « missives », « blanc » dans le sens d' « homme blanc » et « bandes » dans le sens de « hordes guerrières ».

Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. »

Inventez un court récit en utilisant le même procédé.

LE ROMAN POLICIER

« La peur, dès qu'elle est exprimée, perd sa force torrentielle, son caractère de panique, et devient progressivement un jeu. » Ainsi, selon Boileau et Narcejac, le roman policier est un jeu destiné à conjurer la peur : « Nous devons résoudre un problème, mais avec une pensée à demi paralysée par la peur. La peur crée un intense besoin d'explication. »

Le roman policier oscille autour de ces deux pôles : la peur et le raisonnement. Quand il insiste sur l'énigme et se fait déductif, c'est « le roman-problème »; quand c'est la terreur qui domine, c'est le roman à suspens, ou le roman noir, le « thriller ».

Quelques noms, quelques titres :

— UN PRÉCURSEUR : E. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), *La Lettre volée* (1844).

— LE ROMAN-PROBLÈME :

En Angleterre :
C. Doyle, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (1891-1927);
A. Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926), *Dix petits Nègres* (1935).

En France :
P. Souvestre et M. Allain, *Fantômas* (1911-14);
M. Leblanc, *L'Aiguille creuse* (1909), *Arsène Lupin contre Herlock Sholmes* (1917).
G. Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune* (1908), *Le Parfum de la dame en noir* (1909) (voir p. 42).

— LE ROMAN NOIR (action, angoisse, violence) :

Aux États-Unis :
D. Hammett, *La Clé de verre* (1931), *Le Faucon maltais* (1930) (voir p. 209);
J. Cain, *Le Facteur sonne toujours deux fois* (1948);
H. MacCoy, *Adieu la vie, adieu l'amour;* ou *un linceul n'a pas de poches.*

— LE ROMAN « PSYCHOLOGIQUE », LE ROMAN D'ATMOSPHÈRE :

En France : G. Simenon, *Le Chien jaune* (1931), *La Nuit du carrefour* (1932), *Mémoires de Maigret* (1950), etc.

— LE ROMAN PARODIQUE :

En France : Fr. Dard, la série des *San Antonio* (voir p. 93).

2. *La réalisation imaginaire d'un désir*

Les 5 000 pages de **L'Astrée** *(petites et en gros caractères), publiées de 1607 à 1627, ont servi de code des sentiments à la noblesse du XVII^e siècle. Mais elles ont été souvent rééditées et lues jusqu'au XIX^e siècle.*

L'action se passe dans le Forez au V^e siècle, petit paradis terrestre protégé de montagnes où vivent, dans un perpétuel été, d'étranges bergers sans autres obligations ni besoins que ceux que leur dicte le code de l'Amour parfait. Le livre a longtemps passé pour spiritualiste, incarnant toutes les sublimations du Grand Siècle. On verra à la lecture que la réalité n'est pas si simple.

Dans ce fragment, Astrée raconte à son amie Diane le début de ses amours avec Céladon, trois ans auparavant, amours contrariées par la mésentente de leurs familles. Ils avaient alors l'une, entre douze et treize ans, l'autre, entre quatorze et quinze ans.

DÉSIR, BIENSÉANCE ET DÉGUISEMENT

Honoré D'Urfé

Parce que le troisième jour[1] on a accoutumé de représenter en l'honneur de Vénus le jugement que Pâris donna des trois Déesses[2], Céladon résolut de se mêler parmi les filles sous habit de bergère. Vous savez bien que le troisième jour sur la fin du repas, le grand Druide[3] a de coutume de jeter entre les filles une pomme d'or, sur laquelle sont écrits les noms des trois bergères qui lui semblent les plus belles de la troupe, avec ce mot *Soit donnée à la plus belle des trois*, et qu'après on tire au sort celle qui doit faire le personnage de Pâris, qui avec les trois bergères entre dans le temple de la Beauté, dédié à Vénus, où les portes étant bien fermées, elle fait jugement de la beauté de toutes trois, les voyant nues, hormis un faible linge, qui les couvre de la ceinture jusques auprès du genou. Et parce qu'autrefois il y a eu de l'abus, et que quelques bergers se sont mêlés parmi les bergères, il fut ordonné par édit public, que celui qui commettrait semblable faute, serait sans rémission lapidé par les filles à la porte du temple.

Or il advint que ce jeune enfant, sans considération de ce danger extrême, ce jour-là s'habilla en bergère, et se mettant dans notre troupe fut reçu pour fille, et comme si la fortune l'eût voulu favoriser, mon nom fut écrit sur la pomme, et celui de Malthée, et de Stelle ; et lorsqu'on vint à tirer le nom de celle qui ferait le personnage de Pâris, j'ouïs nommer Orithie, qui était le nom que Céladon avait pris. Dieu sait si en son âme il ne reçut toute la joie dont il pouvait être capable, voyant son dessein si bien réussir!

1. Le troisième jour des fêtes pendant lesquelles on a donné un bal et des concours sportifs. Céladon a gagné à la course et offert sa couronne à Astrée (voir l. 41).
2. Selon la mythologie gréco-latine, Pâris, un mortel, fut chargé de décerner un prix de beauté (une pomme d'or) à la plus belle des trois déesses Diane, Junon et Vénus.
3. Le grand Druide est le chef moral du pays, où les légendes gréco-latines se mêlent aux cultes celtes.

Enfin nous fûmes menées dans le temple, où le juge étant assis en son siège, les portes closes, et nous trois demeurées toutes seules dedans avec lui, nous commençâmes, selon l'ordonnance, à nous déshabiller. Et parce qu'il fallait que chacune à part allât parler à lui, et faire offre tout ainsi que les trois déesses avaient fait autrefois à Pâris, Stelle qui fut la plus diligente à se déshabiller, s'alla la première présenter à lui qu'il contempla quelque temps, et après avoir ouï ce qu'elle lui voulait dire, il la fit retirer pour donner place à Malthée, qui m'avait devancée, parce que me fâchant fort de me montrer nue, j'allais retardant le plus que je pouvais, de me dépouiller[4]. Céladon à qui le temps semblait trop long, après avoir peu entretenu Malthée, voyant que je n'y allais point, m'appela paresseuse. Enfin ne pouvant plus dilayer[5], j'y fus contrainte, mais, mon Dieu! quand je m'en souviens, je meurs encore de honte : j'avais les cheveux épars, qui me couvraient presque toute, sur lesquels pour tout ornement je n'avais que la guirlande que le jour auparavant il m'avait donnée.

Quand les autres furent retirées, et qu'il me vit en cet état auprès de lui, je pris bien garde qu'il changea deux ou trois fois de couleur, mais je n'en eusse jamais soupçonné la cause ; de mon côté la honte m'avait teint la joue d'une si vive couleur, qu'il m'a juré depuis ne m'avoir jamais vue si belle, et eût bien voulu qu'il lui eût été permis de demeurer tout le jour en cette contemplation. Mais craignant d'être découvert, il fut contraint d'abréger son contentement, et voyant que je ne lui disais rien, car la honte me tenait la langue liée : Et quoi, Astrée, me dit-il, croyez-vous votre cause tant avantageuse, que vous n'ayez besoin comme les autres, de vous rendre votre juge affectionné? — Je ne doute point, Orithie, lui répondis-je, que je n'aie plus de besoin de séduire mon juge par mes paroles, que Stelle ni Malthée ; mais je sais bien aussi que je leur cède autant en la persuasion qu'en la beauté. De sorte que n'eût été la contrainte à quoi la coutume m'a obligée, je ne fusse jamais venue devant vous pour espérance de gagner le prix. — Et si vous l'emportez, répondit le berger, qu'est-ce que vous ferez pour moi? — Je vous en aurai, lui dis-je, d'autant plus d'obligation, que je crois le mériter moins. — Eh quoi, me répliqua-t-il, vous ne me faites point d'autre offre? — Il faut, dis-je, que la demande vienne de vous, car je ne vous en saurais faire, qui méritât d'être reçue. — Jurez-moi, me dit le berger, que vous me donnerez ce que je vous demanderai, et mon jugement sera à votre avantage.

Après que je le lui eus promis, il me demanda de mes cheveux pour en faire un bracelet, ce que je fis, et après les avoir serrés dans un papier, il me dit : Or, Astrée, je retiendrai ces cheveux pour gage du serment que vous me faites, afin que si vous y contrevenez jamais, je les puisse offrir à la déesse Vénus, et lui en demander

4. Au moment où se passe la scène, Astrée ignore l'identité d'Orithie et le déguisement de Céladon.
5. Tarder, différer.

Au milieu du XVII[e] siècle, la préciosité française s'est amusée à représenter géographiquement diverses possibilités d'évolution de l'amour. La plus connue de ces « cartes » est *La Carte du Tendre*, publiée par Mlle de Scudéry dans son roman fleuve *La Clélie* (1654-1660).

vengeance. — Cela, lui répondis-je, est superflu, puisque je suis résolue de n'y manquer jamais. Alors avec un visage riant, il me dit : Dieu soit loué, belle Astrée, de ce que mon dessein a réussi si heureusement ; car sachez que ce que vous m'avez promis, c'est de m'aimer plus que personne du monde, et me recevoir pour votre fidèle serviteur, qui suis Céladon, et non pas Orithie, comme vous pensez. Je dis ce Céladon, par qui Amour a voulu rendre preuve que la haine n'est assez forte pour détourner ses effets, puisqu'entre les inimitiés de nos pères, il m'a fait être tellement à vous, que je n'ai point redouté de mourir à la porte de ce temple, pour vous rendre témoignage de mon affection.

Jugez, sage Diane, quelle je devins lors ; car Amour me défendait de venger ma pudicité, et toutefois la honte m'animait contre l'amour. Enfin après une confuse dispute, il me fut impossible de consentir à moi-même de le faire mourir, puisque l'offense qu'il m'avait faite n'était procédée[6] que de m'aimer trop. Toutefois le connaissant être berger, je ne pus plus longuement demeurer nue devant ses yeux, et sans lui faire autre réponse, je m'en courus vers mes compagnes, que je trouvais déjà presque revêtues. Et reprenant mes habits sans savoir presque ce que je faisais, je m'habillai le plus promptement qu'il me fut possible.

Mais pour abréger, lors que nous fûmes toutes prêtes, la dissimulée Orithie se mit sur le seuil de la porte, et nous ayant toutes trois auprès d'elle : J'ordonne, dit-il, que le prix de la beauté soit donné à Astrée, en témoignage de quoi je lui présente la pomme d'or, et ne faut que personne doute de mon jugement, puisque je l'ai vue, et qu'encore que fille, j'en ai ressenti la force. En proférant ces mots, il me présenta la pomme que je reçus toute troublée, et plus encore quand tout bas il me dit : Recevez cette pomme pour gage de mon affection, qui est toute infinie comme elle est toute ronde. Je lui répondis : Contente-toi, téméraire, que je la reçois pour sauver ta vie, et qu'autrement je la refuserais de ta main. Il ne put me répliquer de peur d'être ouï et reconnu, et parce que c'était la coutume, que celle qui recevait la pomme, baisait le juge pour remerciement, je fus contrainte de le baiser ; mais je vous assure, que quand[7] jusques alors je ne l'eusse point reconnu, j'eusse bien découvert que c'était un berger, car ce n'était point un baiser de fille.

HONORÉ D'URFÉ, *L'Astrée*.

6. *Procéder* s'emploierait ici aujourd'hui à la forme active, au sens de *découler de*.

7. Même si.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 24 : la situation, les règles du jeu.**
- **l. 25 à 41 : Astrée se déshabille.**
- **l. 42 à 81 : jugement de Céladon : le serment d'Astrée, la révélation de Céladon.**
- **l. 82 à 91 : Astrée se rhabille.**
- **l. 92 à 108 : Astrée reçoit la pomme d'or et un baiser.**

STRUCTURES

1 *Pourquoi la scène a-t-elle lieu au cours d'une fête champêtre ? Quelles transgressions sont permises à cette occasion ? Relevez les allusions aux règles du jeu décrit, c'est-à-dire aux contraintes de la coutume. Pourquoi Astrée insiste tellement sur ces contraintes ? Pourrait-on croire qu'elle y trouve du plaisir ?*

2 *Énumérez les ruses successives de Céladon. Sont-elles présentées comme des tromperies ou des espièglerie ? Relevez ce qui peut les excuser ou même les rendre séduisantes aux yeux d'Astrée.*

3 *Relevez les traits qui montrent la docilité et la passivité d'Astrée. Éprouve-t-elle autant de honte qu'elle le prétend ? Montrez la complaisance avec laquelle Astrée s'attarde à décrire son image et les effets esthétiques de la pudeur (l. 44 à 47).*

4 *Dégagez le code de ces amours enfantines : croit-on réellement au danger que court Céladon ? A quoi sert ce prétendu danger ? Montrez l'importance des rites dans ces amours : serments, échanges d'objets symboliques, petits exploits de courage ou d'esprit. Que pensez-vous de l'image, l. 100 ? En quoi peut-elle séduire Astrée ?*

SENS ET EFFETS

5 *Pourquoi Astrée révèle-t-elle dès le début la véritable identité d'Orithie ? Si la scène y perd de son intérêt dramatique, en supprimant un effet de surprise, qu'y gagne-t-elle ? Pourquoi l'auteur fait-il raconter la scène à Astrée elle-même, trois ans après ?*

Ce texte décrit un jeu où les désirs se réalisent dans l'imaginaire.

6 *Relevez les invraisemblances du récit ; lui retirent-elles son intérêt ?*

7 *A quels traits reconnaît-on le plaisir que prend la narratrice à conter cette histoire ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé collectif.

a) Étudiez, dans un manuel d'histoire ou une encyclopédie, le phénomène de la préciosité au XVII^e siècle. b) Montrez que ce texte est étroitement lié aux mœurs et aux règles de la morale et de la bienséance du temps. Quel effet peut-il produire aujourd'hui ?

Analyse d'un jugement critique.

Réfléchissez sur ce jugement d'un critique du XX^e siècle : « Analyses sentimentales, peintures de caractère, vues philosophiques, tout cela n'aurait pas expliqué l'engouement d'un immense public, si ne s'y était ajoutée la qualité d'un style immédiatement apprécié comme la perfection de la prose moderne. » Pensez-vous que ce soient là les seules raisons du succès de* L'Astrée *?

Depuis le début du siècle, Delly a publié chez trois éditeurs près de cent titres. Au dos de la couverture, **Comme un conte de fées** *(1935) porte ce résumé alléchant : « La belle Gwennola de Pendennek vit heureuse avec ses parents dans le château familial. Un jour, au village voisin, arrive, accompagné d'un serviteur, un certain Monsieur Wolf, de nationalité autrichienne... Tel est le début d'une intrigue captivante qui entraîne le lecteur dans ce pays enchanté où la vie et le rêve se confondent. »*

Malgré quelques difficultés, dues à des commérages et à la jalousie d'une jeune fille, Gwennola et M. Wolf s'éprennent l'un de l'autre, mais ils ne se sont pas encore déclarés. Un soir, dans « la clarté rose » du couchant, Gwennola descend dans la roseraie cueillir une corbeille de fleurs...

Delly

DÉSIR, PROTOCOLE ET MÉTAMORPHOSE

La corbeille était pleine maintenant. Gwennola s'attardait cependant un peu dans la tiédeur parfumée de la roseraie. Elle rêvait, la sage Gwennola — car elle n'était plus en ce moment que l'amoureuse Gwennola, évoquant le souvenir du bien-aimé.

Et voici qu'elle entendait, sur le sol sablé, son pas bien connu — son pas ferme et décidé d'homme énergique, un peu autoritaire. Il apparut, souriant, une flamme ardente dans les yeux qu'il attachait sur la jeune fille rougissante, arrêtée au milieu de l'allée.

— Une fée de roses, dans cette lumière du soir... Une belle princesse des contes de fées.

Il s'inclinait, prenait la main que ne songeait pas à lui tendre Gwennola saisie par une étrange timidité, par un trouble frémissant.

— ... Mademoiselle, je viens de voir vos parents et ils m'ont autorisé à venir vous rejoindre ici, pour vous dire moi-même mon désir... mon très ardent désir. Voulez-vous m'accorder le bonheur d'être pour toute la vie votre compagnon, votre époux très fidèle et très aimant ?

Les yeux que Gwennola avait un instant baissés se relevèrent, montrant à Franz leur pure lumière et le bonheur ingénu d'un cœur virginal dont il se savait déjà le maître.

— Si mes parents le veulent bien, Monsieur... moi, je serai très heureuse. J'ai en vous la plus grande confiance...

— Cela ne vous déplaira pas trop de vous appeler seulement Mme Wolf, vous qui êtes une Pendennek ?

Elle secoua la tête, en souriant avec une tendre douceur.

— Oh ! non ! Vous possédez tant de qualités supérieures qui sont tellement au-dessus de tous les quartiers de noblesse ! Et puis...

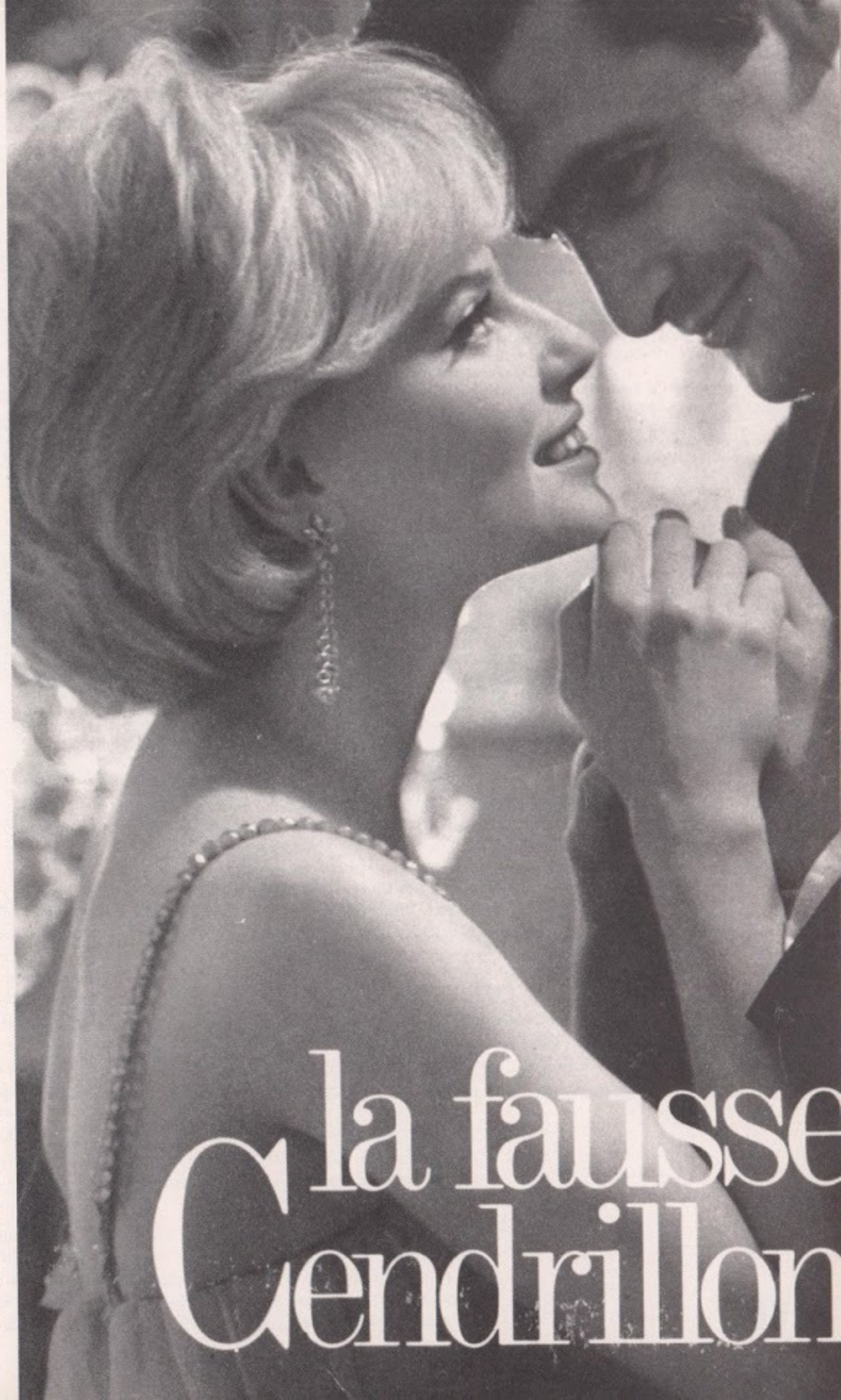


Illustration d'une nouvelle parue dans *Nous Deux* et ainsi sous-titrée : « Jouer la comédie pour conquérir un cœur est presque (sic) toujours un mauvais calcul. »
La fonction de ces nouvelles diffère de celle du roman-feuilleton :
« Ces courts récits à la première personne sont presque toujours une manière de petits contes moraux. »
Le roman-feuilleton, en revanche, vend du rêve aux lectrices : « Le domaine de la passion et des grands sentiments, qu'elles s'interdisent dans leur vie réelle, elles aiment à en franchir les frontières en imagination. »
(E. Sullerot, *La Presse féminine*)

Au moment de laisser l'aveu franchir ses lèvres, elle s'interrompit, un peu plus rougissante, les cils d'or battant au bord des paupières frémissantes.

— Et puis, vous m'aimez un peu, Gwennola? Vous aimez Franz Wolf, tout simplement?

— Tout simplement, oui.

Elle souriait de nouveau, en levant sur lui ses yeux dont le bleu velouté s'éclairait d'un chaud rayon d'amour.

Franz se pencha et posa un long baiser sur la main qu'il tenait entre les siennes.

— Moi, je suis tout à vous, Gwennola, précieux trésor que Dieu a mis sur ma route. Je vous promets amour et fidélité... Mais il faut que je vous confesse — comme je viens de le faire à vos parents — une petite tromperie — oh! pas bien terrible!

Elle le regarda avec étonnement, mais sans inquiétude, car il souriait avec une douce ironie.

— Une tromperie?

— Oui, chère Gwennola. Je ne m'appelle pas Franz Wolf, mais Franz-Josef, archiduc d'Autriche, prince de Sohnberg par ma mère, dernière descendante de cette famille autrefois souveraine.

DELLY, *Comme un conte de fées*, éd. Flammarion.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 4 : attente sereine de Gwennola.**
- **l. 5 à 22 : premier bonheur : la demande en mariage.**
- **l. 23 à 35 : mise à l'épreuve de l'héroïne.**
- **l. 36 à 47 : second bonheur : la récompense, la promotion sociale.**

STRUCTURES

1 *Cherchez, dans les contes de Perrault ou dans d'autres contes de fées, des exemples d'intrigues analogues : mise à l'épreuve du désintéressement de l'héroïne, récompense, transformation magique du soupirant, brusques revirements de fortune.*

L'expression des sentiments a été réduite à sa forme la plus stéréotypée.

2 *Relevez les formules de politesse. Comparez la déclaration de Franz aux paroles rituelles dans les cérémonies de mariage civiles et religieuses. Relevez plusieurs répétitions de termes. Le texte vous paraît-il riche en informations? en inventions verbales?*

3 *Relevez les adjectifs qui décrivent chacun des personnages. Énumérez les qualités physiques, morales et sociales de l'un et de l'autre. Quelles sont les images idéales de l'homme et de la femme que propose le texte? Par quelles mimiques différentes l'homme et la femme sont-ils censés exprimer la tendresse? Le portrait physique de Gwennola permet-il d'imaginer une personnalité originale?*

SENS ET EFFETS

4 *Quelle peut être la fonction sociale de tels récits? Quelles sont les vertus que l'on encourage chez la lectrice en récompensant Gwennola? Le bonheur suprême qui lui est offert consiste-t-il en un amour partagé ou en une promotion sociale?*

5 *Le texte serait-il aussi efficace s'il était moins conventionnel?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Voici les titres de quelques romans de Delly :

Esclave... ou reine ; Une Misère dorée ; L'Héritage de Cendrillon ; Fleurs du foyer, fleurs du cloître ; Un Amour de prince ; Une Mésalliance ; Reinette ; Bérengère, fille de roi. ***Examinez leur forme et leur contenu. Quels sont les points communs entre ces titres? A quels rêves répondent-ils? Imaginez une intrigue à partir de certains d'entre eux.***

Étude comparative.

Étudiez l'évolution de l'idéal féminin, de Delly à Guy des Cars, à l'aide de ce portrait tiré de* L'Impure *(1946).

En pleine mer, on fête à bord du plus beau paquebot de la Pacific Stream la 25e traversée du navire :

« Brusquement, les conversations s'arrêtèrent : sur l'escalier monumental donnant accès à la salle à manger, une femme descendait. Elle s'arrêta un instant, dominant l'assistance. Le regard était limpide, bleu clair ; les cheveux, d'un or éclatant, étaient relevés sur la nuque ; le corps, élancé, se moulait dans une robe vert jade dont l'éclat rehaussait sa carnation de blonde. Pour tout bijou, l'inconnue portait trois émeraudes : l'une, ronde, à l'annulaire de la main gauche, et les deux autres, allongées, en pendentifs aux oreilles. Tout, dans cette femme, était harmonieux, altier, étudié pour capter l'attention des hommes et déchaîner la jalousie de leurs compagnes. »

En dépit des différences évidentes, montrez les points communs entre les deux femmes, entre les sentiments qu'elles suscitent dans leur entourage. Quels fantasmes peuvent-elles satisfaire chez les lectrices? S'agit-il d'harmonie affective ou de satisfactions de vanité?

Exposé collectif.

Comparez l'idéal féminin et masculin décrit dans le texte à celui que vous pouvez dégager à partir de la lecture de petites annonces matrimoniales et de courriers du cœur. Dégagez ressemblances et différences, dues, par exemple, au milieu social auquel s'adresse le magazine.

Exposé.

Étudiez dans un magazine le récit d'une cérémonie princière. A quel besoin répond ce type de littérature? Aidez-vous pour cela du livre d'Évelyne Sullerot sur* La Presse féminine *(coll. Kiosque).

Boris Vian à la trompinette fait danser Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud (1949).

DÉSIR, JAZZ ET FANTAISIE

Le succès de Boris Vian en dit long sur la sensibilité des intellectuels au milieu du XX^e siècle. En 1947, l'année où paraît **L'Écume des jours,** *cet ingénieur renonce à son métier pour devenir trompettiste dans un orchestre de jazz; c'est une des personnalités les plus marquantes des milieux existentialistes de Saint-Germain-des-Prés. Vingt ans après, ses poèmes et ses romans séduisent vivement les jeunes par leur fantaisie, leur invention verbale, la pureté des sentiments exprimés et un anticonformisme apparent.*

Colin, jeune, riche, grand, mince, blond et très gentil, voudrait être amoureux. Justement, Isis l'a invité à une matinée chez ses parents pour fêter l'anniversaire de son caniche.

— Allons, venez, s'impatientait Isis. Je vais vous présenter à des filles charmantes.

Il l'attira vers lui par les deux poignets.

— Vous avez une robe ravissante, lui dit-il.

C'était une petite robe toute simple, de lainage vert amande avec de gros boutons de céramique dorée et une grille en fer forgé formant l'empiècement du dos.

— Vous l'aimez? dit Isis.

— Elle est très ravissante, dit Colin. Peut-on passer la main à travers les barreaux sans être mordu?

— Ne vous y fiez pas trop, dit Isis.

Elle se dégagea, saisit Colin par la main et l'entraîna vers le centre de sudation. Ils bousculèrent deux nouveaux arrivants du sexe pointu, glissèrent au tournant du couloir et rejoignirent le noyau central par la porte de la salle à manger.

— Tiens!... dit Colin, Alise et Chick[1] sont déjà là?

— Oui, dit Isis. Venez, je vous présente...

La moyenne des filles était présentable. L'une d'elles portait une robe en lainage vert amande, avec de gros boutons en céramique dorée, et, dans le dos, un empiècement de forme particulière.

— Présentez-moi surtout à celle-là, dit Colin.

Isis le secoua pour le faire tenir tranquille.

— Voulez-vous être sage, à la fin?

Il en guettait déjà une autre et tirait sur la main de sa conductrice.

— C'est Colin, dit Isis. Colin, je vous présente Chloé.

Colin avala sa salive. Sa bouche lui faisait comme du gratouillis de beignets brûlés.

— Bonjour! dit Chloé...

— Bonj... Êtes-vous arrangée[2] par Duke Ellington? demanda Colin... Et puis il s'enfuit, parce qu'il avait la conviction d'avoir dit une stupidité.

Chick le rattrapa par un pan de sa veste.

— Où vas-tu comme ça? Tu ne vas pas t'en aller déjà? Regarde!

1. *Alise et Chick*. Amis de Colin. Chick, admirateur éperdu du philosophe Jean-Sol Partre, collectionne ses œuvres, ses vêtements et ses vieilles pipes. (Ami de J.-P. Sartre, B. Vian fait ainsi allusion à l'engouement que suscita le philosophe chez les jeunes au lendemain de la guerre.)

2. Quelque temps auparavant, Colin a appris à danser le « biglemoi » sur l'air de *Chloé*, arrangé, c'est-à-dire adapté pour d'autres instruments, par Duke Ellington, compositeur de jazz très célèbre.

Félix Labisse (1905), *Bison Ravi,* peinture sur l'anagramme du nom de Boris Vian.

Boris Vian **(Ville d'Avray, 1920-1959).**
Issu d'une famille très aisée, il abandonne à vingt-sept ans son métier d'ingénieur pour jouer de la trompette de jazz dans des cabarets à Saint-Germain-des-Prés, où se retrouvent Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Merleau-Ponty, Queneau ; il fait des tours de chant, il écrit des poèmes et des chansons (*Le Déserteur* (1954), des romans (*L'Écume des jours*, 1947), des pièces de théâtre (*L'Équarrissage pour tous*, 1949, *Le Goûter des généraux* 1964), des traductions vraies ou simulées.

Il tira de sa poche un petit livre relié en maroquin rouge.

— C'est l'originale du *Paradoxe sur le Dégueulis*, de Partre...

— Tu l'as trouvée quand même ? dit Colin.

Puis il se rappela qu'il s'enfuyait et s'enfuit.

Alise lui barrait la route.

— Alors, vous vous en allez sans avoir dansé une seule petite fois avec moi ? dit-elle.

— Excusez-moi, dit Colin, mais je viens d'être idiot et ça me gêne de rester.

— Pourtant, quand on vous regarde comme ça, on est forcé d'accepter...

— Alise... geignit Colin, en l'enlaçant et en frottant sa joue contre les cheveux d'Alise.

— Quoi, mon vieux Colin ?

— Zut... Zut... et Bran[3] !... Peste diable bouffre[4]. Vous voyez la fille là ?...

— Chloé ?...

— Vous la connaissez ?... dit Colin. Je lui ai dit une stupidité, et c'est pour ça que je m'en allais.

Il n'ajouta pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l'on n'entend que la grosse caisse.

— N'est-ce pas qu'elle est jolie ? demanda Alise.

Chloé avait les lèvres rouges, les cheveux bruns, l'air heureux et sa robe n'y était pour rien.

— Je n'oserai pas ! dit Colin.

Et puis, il lâcha Alise et alla inviter Chloé. Elle le regarda. Elle riait et mit la main droite sur son épaule. Il sentait ses doigts frais sur son cou. Il réduisit l'écartement de leurs deux corps par le moyen d'un raccourcissement du biceps droit, transmis, du cerveau, le long d'une paire de nerfs crâniens choisie judicieusement.

Chloé le regarda encore. Elle avait les yeux bleus. Elle agita la tête pour repousser en arrière ses cheveux frisés et brillants, et appliqua, d'un geste ferme et déterminé, sa tempe sur la joue de Colin.

Il se fit un abondant silence à l'entour, et la majeure partie du reste du monde se mit à compter pour du beurre.

Mais, comme il fallait s'y attendre, le disque s'arrêta. Alors, seulement, Colin revint à la vraie réalité et s'aperçut que le plafond était à claire-voie, au travers de laquelle regardaient les locataires d'en dessus, qu'une épaisse frange d'iris d'eau cachait le bas des murs, que des gaz, diversement colorés, s'échappaient d'ouvertures pratiquées çà et là et que son amie Isis se tenait devant lui et lui offrait des petits fours sur un plateau hercynien[5].

3. Terme dialectal désignant les excréments ; ici, équivalent d'un juron bien connu.

4. Néologisme, formé sur *bouffe* comme le juron *merdre* ou *merde*, forgé par A. Jarry dans *Ubu-Roi*. B. Vian admirait beaucoup A. Jarry.

5. Calembour sur les deux sens du mot *plateau*.

BORIS VIAN, *L'Écume des jours*, éd. Jean-Jacques Pauvert

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 24 : Colin courtise la maîtresse de maison.**
- **l. 25 à 59 : présentation de Colin à Chloé, fuite de Colin.**
- **l. 60 à 70 : Colin invite Chloé à danser.**
- **l. 71 à 77 : retour à « la vraie réalité ».**

STRUCTURES

La fantaisie naît du contraste imprévu entre la banalité de l'univers représenté et l'humour de la présentation. Le texte reprend et renouvelle un thème ordinaire de la littérature sentimentale depuis l'amour courtois : le coup de foudre de l'unique amour.

1 *a) Montrez l'évolution des sentiments et des sensations lors d'un coup de foudre : qu'éprouve le personnage à chaque moment du coup de foudre, avant la rencontre, au premier regard, au premier geste de tendresse, après la rencontre ?*
b) Montrez qu'à chaque étape de cette évolution correspond un lieu commun de la psychologie des amoureux (par exemple, lors du premier geste de tendresse, le proverbe : « Les amoureux sont seuls au monde »).

2 *Relevez les expressions qui décrivent une banale réception bourgeoise, avec son décor, ses costumes, ses formules de politesse, la succession rituelle des présentations, de la danse, des rafraîchissements.*

SENS ET EFFETS

3 *Étudiez l'humour et la fantaisie dans la présentation du décor : aménagement de la salle, désignation de la piste de danse. métaphore filée* sur la grille en fer forgé, calembour* sur le mot « présenter », etc.*

4 *Étudiez l'humour dans l'expression détournée des sentiments : comment se traduit la panique de Colin ? Pourquoi est-elle comique ? Quels effets physiques produisent la présentation de Colin à Chloé, la danse ? Pourquoi sont-ils exprimés en termes familiers, imagés et puérils, l. 26, 53, 70 ? Montrez qu'il y a là une forme de pudeur. Pourquoi le geste de Colin, l. 62 à 64, est-il décrit comme le mouvement mécanique d'une machine compliquée ? Quel effet produit la rapidité des réactions de Colin ?*

5 *Relevez et classez les procédés humoristiques : calembours, définitions inattendues, changements de registre, etc.*

6 *Montrez que ce texte ressemble à un jeu où l'on mimerait l'évolution d'un sentiment véritable.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Étudiez dans* L'Écume des jours *le renouvellement des lieux communs, le goût du jeu, les procédés de l'humour et l'invention verbale.

Création personnelle ou collective.

Rédigez à la manière de Boris Vian un court récit décrivant un coup de foudre, ou une cérémonie, ou une sortie entre amoureux, un dîner au restaurant, etc.

Étude comparative.

Rapprochez l'idylle de Colin et Chloé du roman pastoral de Longus, romancier grec du IV* siècle :* Daphnis et Chloé, *« histoire de deux enfants qui ne savent pas comment s'aimer ».

Exposé.

Étudiez le thème des amours enfantines ou adolescentes à travers d'autres textes : d'Alain-Fournier,* Le Grand Meaulnes *(1913), de Erich Segal,* Love Story *(1971).

Jérôme Bosch (1450/1460-1516), *La Tentation de Saint-Antoine*.
« Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables... L'image de la dent se déplace sur la main, l'image du sexe sur l'aisselle, celle de la jambe sur le bras, celle du nez sur le talon... Excitation virtuelle et excitation réelle se confondent en se superposant. »

(Hans Bellmer, peintre et graveur surréaliste)

3. *Jeux de l'imaginaire : portraits d'extraterrestres*

LA SCIENCE-FICTION

Définition

L'expression est un américanisme importé vers 1950, qui désigne les récits d'imagination scientifique. Terme français le plus proche, mais plus limité : *roman d'anticipation*. A part quelques réussites, la science-fiction est actuellement en France un genre d'importation.

Genres voisins : *space-opera* (opéra cosmique), récit d'aventures dont l'espace galactique est le décor (exemple : *Fondation*, d'Asimov); *politique-fiction*, genre dérivé de *l'utopie*, anticipation à court terme où l'on développe une hypothèse politique (exemples : *Le Meilleur des mondes*, d'Huxley; *1984*, d'Orwell).

Merveilleux, fantastique et science-fiction

— *Le merveilleux :* pour une pensée irrationnelle, qui ne conçoit pas la causalité scientifique, le monde des fées et le monde réel peuvent coexister sans contradiction.

— *Le fantastique :* à partir du XIX[e] siècle, pour une pensée rationnelle, toute émergence de l'irrationnel et du surnaturel refoulés dans le monde ordonné du quotidien suscite un sentiment « d'inquiétante étrangeté ».

— *La science-fiction :* la science ne protège plus contre l'irrationnel : le rationnel est lui-même source de vertige et d'angoisse ou d'émerveillement.

Principaux thèmes et schémas d'intrigues

Ce sont la conquête de l'espace, la rencontre d'êtres et de sociétés non humains, le bouleversement des structures temporelles, le dépassement des limitations biologiques ou psychiques, la destruction de l'homme, de la planète ou de l'univers.

Ces thèmes ont des significations diverses. Ils expriment parfois une contestation déguisée de la civilisation contemporaine; l'angoisse que suscitent la mécanisation, la surpopulation, les conflits mondiaux; des nostalgies passéistes. Ils servent aussi à satisfaire les désirs d'une mentalité magique : toute-puissance des pensées, transgression des lois du réel. Le plus souvent, et surtout dans les romans américains et soviétiques, ils diffusent sous la forme d'épopées modernes les mythes de l'idéologie dominante.

Quelques noms, quelques titres

1865 : Jules Verne, *De la Terre à la lune*. 1897 : H. G. Wells, *La Guerre des Mondes*. 1932 : Huxley, *Le Meilleur des Mondes*. 1936 : Karel Tchapek, *La Guerre des Salamandres*. 1943 : René Barjavel, *Ravage*. 1945 : Van Vogt, *Le Monde du non-A*. 1950 : Ray Bradbury, *Chroniques martiennes*. 1952 : Cl. Simak, *Demain les Chiens*. 1959 : Efremov, *La Nébuleuse d'Andromède*. 1968 : Dick, *En attendant l'année dernière*. 1971 : Zelazny, *Royaumes d'ombre et de lumière*.

Anthropocentrique et anthropomorphique, même s'il met en scène des animaux auxquels il attribue une certaine humanité, le récit tente parfois de composer des êtres radicalement autres. Il y parvient en formant des personnages composites, mêlant les règnes humain, animal, végétal ou minéral, et en exprimant la hantise, l'horreur et l'attirance de l'irrationnel. Voici quelques types d'extraterrestres; on peut en imaginer bien d'autres.

Voici le dessein de Lucien (125-195 après J.-C.), écrivain de langue grecque qui voyagea dans tout le bassin méditerranéen, où se mêlaient à l'époque des cultures très diverses : « J'écris sur des choses que je n'ai jamais vues, des aventures que je n'ai pas eues et que personne ne m'a racontées, des choses qui n'existent pas du tout et qui ne sauraient commencer d'exister. » Il décrit en effet un voyage vers l'ouest, au-delà des Colonnes d'Hercule (le détroit de Gibraltar) et du monde connu, qui le mène chez les Lunaires.

Lucien

« LES LUNAIRES »

Chez eux l'on considère comme un bel homme quelqu'un qui est chauve et entièrement dépourvu de cheveux ; un homme chevelu est peu goûté. Sur les comètes, c'est le contraire : les hommes chevelus y passent pour beaux. Il y en avait, venus de là-haut, qui nous en parlèrent. Les Lunaires possèdent de la barbe qui pousse un peu au-dessus du genou. Ils n'ont pas d'ongles aux orteils, et tous n'ont d'ailleurs qu'un seul orteil. Au-dessus de leurs fesses pousse une feuille de chou, formant une queue énorme, toujours verte, et qui ne se casse pas si l'homme vient à tomber en arrière. De leur nez coule un miel fort âcre ; lorsqu'ils travaillent ou font des exercices physiques, tout leur corps distille une sueur de lait, de telle sorte qu'elle se transforme en fromage s'il y coule une goutte de miel. Ils font de l'huile avec des oignons, une huile très grasse et parfumée comme de la myrrhe. Ils ont aussi beaucoup de vignes qui produisent de l'eau ; les grains de raisin sont comme des grêlons et, selon moi, lorsqu'il s'élève un vent qui secoue les grappes, à ce moment, la grêle tombe du ciel, parce que les grappes s'égrènent. Ils utilisent leur ventre comme besace, et y placent tout ce dont ils ont besoin ; leur ventre peut s'ouvrir et se refermer ; il ne contient, apparemment, aucun intestin ; seulement, l'intérieur en est tout velu et hérissé de poils, si bien que les nouveau-nés, lorsqu'il gèle, viennent s'y fourrer.

Lucien de Samosate,
Histoire véritable.

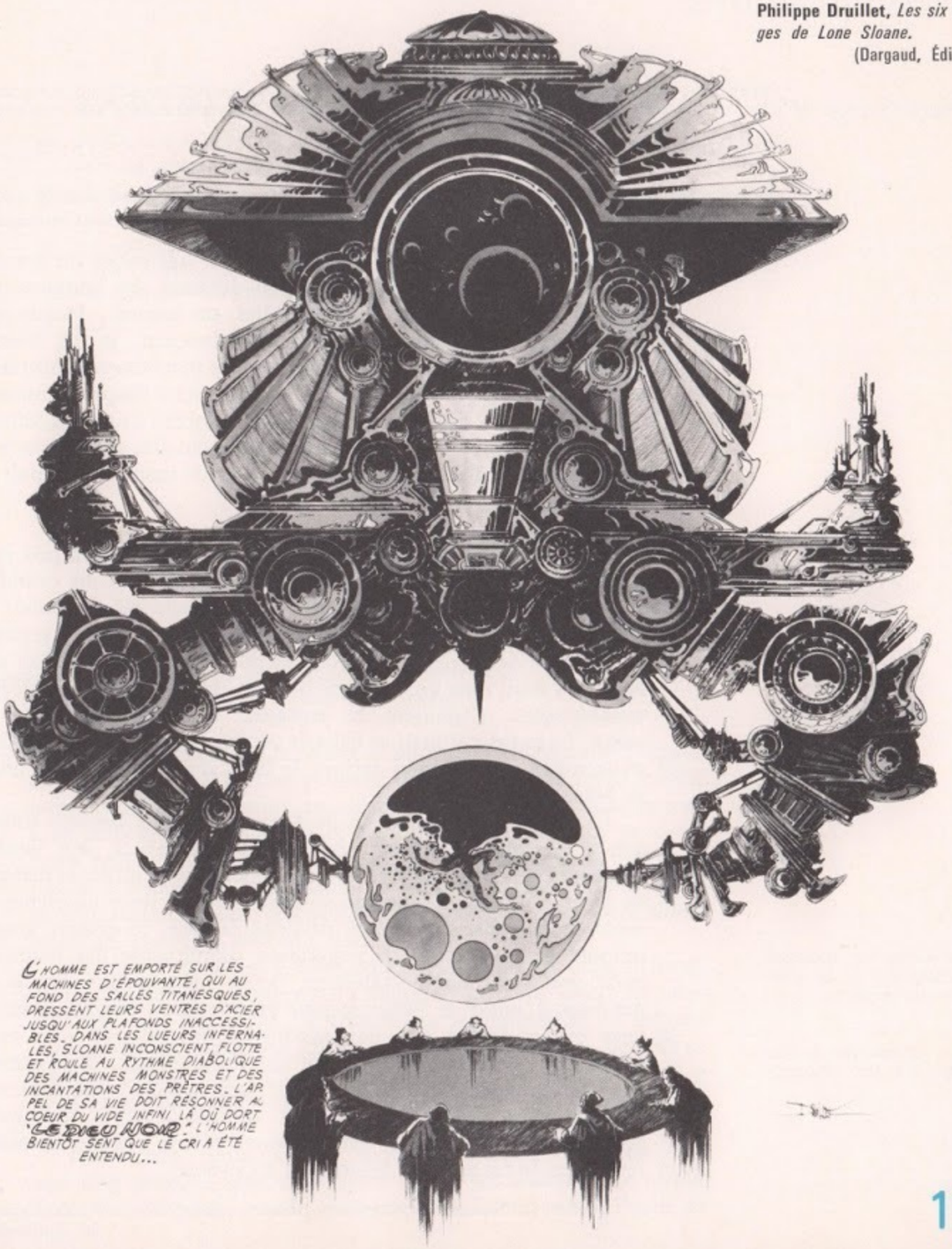
ÉTUDE DU TEXTE

Un récit merveilleux transforme systématiquement certaines données du monde réel et en décrit les conséquences.

1 *Analysez dans ce texte le mécanisme du merveilleux. Recherchez les principaux procédés de transformation (renversement des valeurs humaines, déplacement, adjonction, suppression ou substitution d'organes, de matière, de fonction, etc.).*

Ordinairement, le merveilleux ne suscite pas d'effroi, mais une curiosité amusée ou intéressée.

2 *Dégagez le caractère paisible et aimable des Lunaires. Montrez qu'ils ne suscitent et ne manifestent aucune agressivité.*



Philippe Druillet, *Les six voyages de Lone Sloane.*
(Dargaud, Éditeur.)

Herbert-George Wells

UNE INVASION DE MARTIENS

Un cylindre de métal en provenance de Mars s'est enfoncé dans le sable, près de Winchester. Le sommet du cylindre a commencé à se dévisser de l'intérieur...

Je crois que tout le monde s'attendait à voir surgir un homme — possiblement quelque être un peu différent des hommes terrestres, mais, en ses parties essentielles, un homme. Je sais que c'était mon cas. Mais, regardant attentivement, je vis bientôt quelque chose remuer dans l'ombre — des mouvements incertains et houleux, l'un par-dessus l'autre — puis deux disques lumineux comme des yeux. Enfin, une chose qui ressemblait à un petit serpent gris, de la grosseur environ d'une canne ordinaire, se déroula hors d'une masse repliée et se tortilla dans l'air de mon côté — puis ce fut le tour d'une autre.

(...)

Une grosse masse grisâtre et ronde, de la grosseur à peu près d'un ours, s'élevait lentement et péniblement hors du cylindre. Au moment où elle parut en pleine lumière, elle eut des reflets de cuir mouillé. Deux grands yeux sombres me regardaient fixement. L'ensemble de la masse était rond et possédait pour ainsi dire une face : il y avait sous les yeux une bouche, dont les bords sans lèvres tremblotaient, s'agitaient et laissaient échapper une sorte de salive. Le corps palpitait et haletait convulsivement. Un appendice tentaculaire long et mou agrippa le bord du cylindre et un autre se balança dans l'air.

Ceux qui n'ont jamais vu de Martiens vivants peuvent difficilement s'imaginer l'horreur étrange de leur aspect, leur bouche singulière en forme de V et la lèvre supérieure pointue, le manque de front, l'absence de menton au-dessous de la lèvre inférieure en coin, le remuement incessant de cette bouche, le groupe gorgonesque[1] des tentacules, la respiration tumultueuse des poumons dans une atmosphère différente, leurs mouvements lourds et pénibles, à cause de l'énergie plus grande de la pesanteur sur la terre et par-dessus tout l'extraordinaire intensité de leurs yeux énormes — tout cela me produisit un effet qui tenait de la nausée. Il y avait quelque chose de fongueux[2] dans la peau brune huileuse, quelque chose d'inexprimablement terrible dans la maladroite assurance de leurs lents mouvements. Même à cette première rencontre, je fus saisi de dégoût et d'épouvante.

H. G. Wells, *La Guerre des Mondes* (1897), trad. H. D. Davray, éd. Gallimard.

1. De Gorgone, monstre mythologique à la chevelure de serpents.

2. Qui ressemble à une éponge ou un champignon.

ÉTUDE DU TEXTE

Ce texte est plus proche du fantastique que du merveilleux : dans un univers d'une rassurante quotidienneté, il se produit un événement d'une « inquiétante étrangeté ».

1. *Pourquoi le Martien est-il décrit par quelqu'un qui le découvre peu à peu? Quels sont les sentiments de ce spectateur?*
2. *Relevez les expressions vagues et approximatives. Montrez que le langage humain manque de mots pour décrire un être inconnu.*
3. *Relevez, dans la composition du Martien, ce qui appartient aux règnes humain, animal, végétal. Le Martien ressemble-t-il à un être humain déformé? Quels sont ses traits qui vous paraissent les plus effrayants?*

MONOLOGUE INTÉRIEUR D'EXTRATERRESTRE

A.-E. van Vogt

A bord d'un vaisseau cosmique, des savants et des psychologues tentent, d'étudier la physiologie et la psychologie des extraterrestres. Ils sont poursuivis par un immense être gazeux dont la faim est dévorante.

L'Anabis s'étendait, immense et informe, à travers tout l'espace de la seconde galaxie. Des milliards de parties de son corps étaient animées de frémissements, très légers, cherchant automatiquement à se dérober aux radiations et à la chaleur destructrice de deux cents milliards de soleils étincelants. Mais l'Anabis ne relâchait pas sa pression sur les myriades de planètes, cherchant à assouvir sa faim inépuisable sur le quadrillion de points tremblants où mouraient les créatures dont elle tirait sa vie.

Ce n'était pas assez. L'effroyable certitude qu'elle était menacée de famine de façon imminente s'infiltrait jusqu'aux plus lointaines frontières de son corps. A travers les innombrables et infimes cellules de son organisme lui parvenaient des messages, de près et de loin, proclamant qu'il n'y avait pas assez de nourriture. Il y avait longtemps, maintenant, que toutes ses cellules avaient dû se restreindre.

Lentement, l'Anabis avait acquis la conviction qu'elle était soit trop grande... soit trop petite. Elle avait commis une erreur fatale en se laissant grandir avec une telle insouciance à l'aube de

son existence. A ce moment, l'avenir semblait sans limites, et l'espace galactique où son corps pouvait sans cesse s'étendre, infini. L'Anabis s'était donc développée, avec cette joie orgueilleuse de l'organisme de basse naissance qui prend conscience de sa stupéfiante destinée.

Car elle était de basse naissance. Au commencement, elle n'était qu'un gaz émergeant d'un marais couvert de brume. C'était un gaz inodore, insipide, incolore et pourtant, inexplicablement, c'était une combinaison dynamique. Et la vie fut là.

A. E. VAN VOGT, *La Faune de l'espace* (1939).

ÉTUDE DU TEXTE

1. *Étudiez les significations que suggère le nom d'Anabis ; rapprochez-le des termes suivants : Anubis, anaérobie, amibe.*
2. *Étudiez le contraste entre le corps et l'esprit de l'Anabis. Montrez qu'elle s'apparente aux formes de vie les plus simples et qu'elle éprouve pourtant des sentiments humains.*
3. *Montrez que l'Anabis a été imaginée en développant une métaphore anthropomorphique de la cybernétique : le message des cellules.*
4. *Relevez les termes qui assimilent l'évolution de l'Anabis à celle d'une société humaine.*
5. *Pourquoi l'Anabis est-elle une créature féminine, alors que la langue anglaise possède un pronom neutre qui convient bien à une créature apparemment asexuée ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative entre les trois derniers textes.

Étudiez dans les trois textes le point de vue du narrateur sur l'extraterrestre : narrateur hors de l'histoire, observateur détaché d'un objet de curiosité ; narrateur dans l'histoire, menacé par l'étrange ; narrateur adoptant le point de vue de l'extraterrestre. Quel procédé vous paraît le plus dépaysant ?

Étude comparative.

Montrez dans les trois textes la supériorité de l'homme sur l'extraterrestre. La science-fiction vous paraît-elle remettre en question l'anthropocentrisme ?

Exposé.

Étudiez d'autres portraits d'extraterrestres : H. G. Wells, Les Premiers Hommes dans la lune ; ***Lovecraft,*** Démons et merveilles ; ***Leiber,*** Les Vagabonds ; ***Bradbury,*** Chroniques martiennes.

Exposé.

Comparez les créations monstrueuses de la science-fiction avec celles des mythologies gréco-latines, médiévales, orientales : catoblépas, centaure, chimère, cyclope, dragon, griffon, gorgone, harpie, hydre, léviathan, licorne, méduse, minotaure, ogre, satyre, sirène, sphynx, vampire.

Création personnelle ou collective.

Imaginez des portraits d'extraterrestres en suivant les conseils de Léonard de Vinci : « Si tu veux donner apparence corporelle à une bête imaginaire, supposons un dragon, prends la tête du mâtin ou du braque, les yeux du chat, les oreilles du hérisson, le museau du lièvre, le sourcil du lion, les tempes d'un vieux coq et le cou de la tortue. »

Création personnelle ou collective.

Imaginez de courts récits où apparaîtront des extraterrestres ; montrez les effets qu'ils produisent sur des êtres humains. Inventez-leur un langage, des pensées.

4. *Le mythe et le roman*

La Métamorphose, *premier récit important de Kafka, est à la fois réaliste, par la minutie de la présentation du quotidien, et fantastique ; les événements qui s'y produisent paraissent avoir un sens caché que le lecteur interprète selon sa propre vision du monde.*

Un matin, au réveil, Grégoire découvre qu'il s'est métamorphosé pendant la nuit en un énorme cafard. Sa famille, épouvantée, l'enferme dans sa chambre où sa sœur Grete vient chaque jour lui apporter sa nourriture. Elle s'est aperçue que le nouveau passe-temps de son frère consistait à ramper sur les murs et elle décide d'enlever le mobilier pour lui faciliter ces promenades. Caché sous un drap, Grégoire assiste impuissant au déménagement ; il comprend les paroles, mais ne peut plus émettre que des sons inintelligibles : « Personne ne réussissant à le comprendre, personne (...) n'imaginait qu'il pût comprendre les autres ».

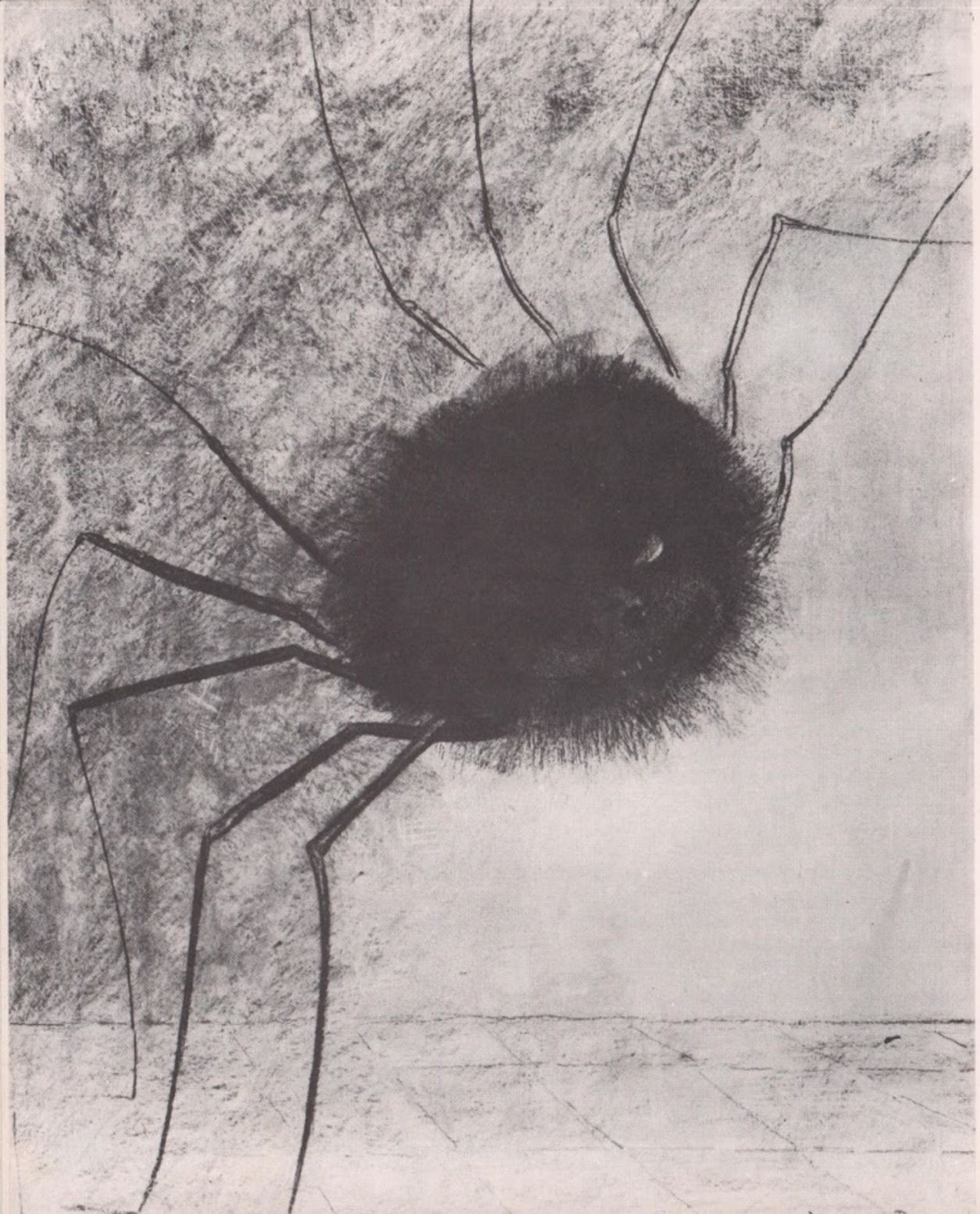
L'HOMME-INSECTE

Franz Kafka

Grégoire avait beau se dire qu'il ne se passait rien d'extraordinaire et qu'on déplaçait seulement quelques morceaux de bois, les allées et venues des femmes[1], leurs petites exclamations, le grincement des meubles sur le plancher, lui faisaient l'effet d'un grand vacarme alimenté de toutes parts, et, si fort qu'il rentrât la tête, contractât ses jambes et se pressât sur le sol[2], il devait s'avouer qu'il ne supporterait pas longtemps ce supplice. Elles lui vidaient sa chambre, lui emportaient tout ce qu'il aimait ; elles avaient déjà fait disparaître le bahut où il serrait sa scie à découper et tout son petit outillage, elles dégageaient maintenant le bureau solidement ancré dans le parquet depuis le temps qu'il était en service, ce bureau sur lequel il avait écrit ses devoirs de l'école de commerce[3], et même de l'école primaire ; non, il ne pouvait décidément plus leur tenir compte de leurs intentions ; d'ailleurs il avait presque oublié leur existence car la fatigue les rendait muettes et l'on n'entendait plus que le claquement de leurs pas alourdis.

Il opéra donc une sortie pendant qu'elles restaient appuyées sur le bureau dans la pièce voisine pour souffler un peu, et il se trouvait si perplexe qu'il changea quatre fois de direction ; il ne savait par où commencer son sauvetage quand il aperçut brusquement l'image de la dame toute en fourrure[4] qui prenait une importance énorme sur le mur vide ; il se dépêcha de monter sur la cloison et de s'appuyer sur le verre qui adhéra à son ventre brûlant et le rafraîchit d'une façon délicieuse. Cette image que Grégoire recouvrait complètement, personne ne viendrait la prendre. Il tourna la tête vers la porte de la salle à manger pour pouvoir observer les femmes à leur retour.

1. Sa sœur Grete et leur mère.
2. Pendant les visites, Grégoire reste caché sous le canapé pour n'épouvanter personne.
3. Avant sa mésaventure Grégoire était voyageur de commerce.
4. Une gravure qu'il a découpée récemment dans un magazine et qui lui plaît beaucoup.



Elles ne s'étaient pas accordé une récréation bien longue et revenaient déjà chez lui ; Grete portait presque sa mère qu'elle tenait par la taille. « Eh bien, à qui le tour maintenant ? » dit-elle en regardant dans tous les coins. Ses yeux croisèrent alors ceux de Grégoire perché sur son mur. Si elle parvint à conserver son sang-froid ce fut uniquement à cause de sa mère vers laquelle elle pencha la tête pour l'empêcher de voir, et elle déclara, trop vite, sans pouvoir réprimer un tremblement : « Allons, viens, nous ferions sans doute mieux de retourner un moment dans la salle. » L'intention de la jeune fille était nette et Grégoire la comprit ; elle voulait placer d'abord la mère en sûreté et le chasser du mur ensuite. Eh bien, elle n'avait qu'à essayer, il était couché sur son image et il ne la lâcherait pas ainsi. Plutôt sauter à la figure de sa sœur.

Mais en parlant Grete n'avait réussi qu'à inquiéter sa mère ; celle-ci se détourna, aperçut l'énorme tache brune qui s'étalait sur le papier peint, et avant d'avoir pu identifier Grégoire, s'écria : « Oh ! mon Dieu, mon Dieu ! » d'une voix glapissante et rauque, tomba sur le canapé les bras en croix dans un geste de renoncement total et cessa de donner signe de vie. « Oh ! Grégoire ! » s'écria la sœur en levant le poing et en perçant Grégoire de ses regards. C'était le premier mot qu'elle lui adressât directement depuis la métamorphose. Elle courut chercher des sels à la salle à manger pour réveiller la mère de son évanouissement. Grégoire décida de l'aider — cela ne l'empêcherait pas en temps opportun de sauver l'image —, hélas ! il se trouvait collé assez solidement au verre et dut faire un effort violent pour se dégager ; il courut ensuite à la salle à manger comme s'il pouvait donner encore un bon conseil à sa sœur, mais il dut se contenter de se tenir passivement derrière elle pendant qu'elle fourrageait dans les fioles et il lui causa une peur horrible quand elle se retourna ; un flacon tomba et se brisa sur le plancher, un éclat blessa même Grégoire à la figure, une médecine corrosive se répandit à ses pieds ; Grete alors, sans plus s'attarder, se chargea de toutes les fioles qu'elle put attraper et se précipita vers la mère en fermant la porte d'un coup de pied. Grégoire se trouva donc séparé de sa mère qui était peut-être près de mourir par sa faute ; il ne pouvait ouvrir la porte sous peine de chasser sa sœur dont le rôle était de rester près de la malade ; il n'avait donc plus qu'à attendre, et, dévoré de remords et d'inquiétude, il se mit à vagabonder sur les murs, sur les meubles et le plafond, si bien que tout se mit à tourner autour de lui et qu'il tomba dans son désespoir au milieu de la grande table.

(Peu après, le père rentre à la maison et, furieux de voir son fils dans la salle à manger, le bombarde à coups de pommes. L'une d'elles se fiche dans son dos et y pourrit lentement...)

FRANZ KAFKA, *La Métamorphose*, trad. A. Vialatte, éd. Gallimard.

◀ **Odilon Redon** (1840-1916), *L'Araignée souriante.*

« Souvent je devenais boa et, quoique un peu gêné par l'allongement, je me préparais à dormir, ou bien j'étais bison (...). Rarement je vois quelque chose sans éprouver ce sentiment si spécial... *Ah! oui, j'ai été ÇA...* Je ne me souviens pas exactement, je sens. (C'est pourquoi j'aime tellement les Encyclopédies illustrées. Je feuillette, je feuillette et j'éprouve souvent des satisfactions, car il y a là la photographie de plusieurs êtres que je n'ai pas encore été. Ça me repose, c'est délicieux, je me dis : « J'aurais pu être ça aussi, et ça, cela m'a été épargné. » J'ai un soupir de soulagement. Oh! le repos!). »

(Henri Michaux, *La Nuit remue : « Encore des changements ».*)

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Comme au théâtre, la scène est rythmée par les changements de décor, les entrées et les sorties des personnages.

- **l. 1 à 27 : la chambre ; Grégoire seul se colle au mur pour protéger de son corps la dame à la fourrure.**
- **l. 28 à 53 : la chambre ; retour des deux femmes, évanouissement de la mère.**
- **l. 54 à 68 : la salle à manger ; vains efforts de Grégoire pour aider sa sœur ; il se laisse enfermer.**

STRUCTURES

Comme un sketch, la scène se compose d'une suite logique, rapide et bouffonne de gags.

1. *Montrez que les actions s'enchaînent de manière logique et, parfois, imprévue et contraire aux intentions des acteurs. Quel effet produit l'énumération rapide des actions, l. 41 à 61 ? (Informez-vous, dans un dictionnaire du cinéma, sur la technique des films comiques du cinéma muet : Charlot, Buster Keaton.)*
2. *Étudiez la configuration de l'espace, les déplacements des objets et des personnages ; montrez qu'ils se réduisent à une dépossession, à une expulsion, un petit exil.*
3. *Montrez quels sentiments les deux femmes expriment par une mimique sommaire. Montrez que les gestes de Grégoire trahissent et déforment ses intentions.*

SENS ET EFFETS

Les deux femmes se trompent sur les intentions de Grégoire, Grégoire se trompe sur l'effet qu'il peut produire ; mais le lecteur perçoit clairement ce qui se passe.

4. *Montrez les effets humoristiques de ces décalages.*
5. *A quel acteur va la sympathie du lecteur et pourquoi ? Analysez les sentiments de Grégoire, montrez leur complexité, leur profondeur inconsciente : attachement à la mère et à la sœur nourricière, désirs peu conscients du jeune homme, bonne volonté, sentiment de culpabilité. Énumérez, en contraste, les joies qu'il éprouve ; montrez qu'elles sont propres à l'animal qu'il est devenu et qu'il les réprouve avec horreur.*
6. *Cherchez à la scène et à la trame des événements dans* La Métamorphose *plusieurs interprétations symboliques possibles. S'agit-il d'une maladie grave, d'une infirmité physique, d'un désaccord idéologique, de la simple accession à l'âge adulte, du sentiment de la différence et de l'altérité ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative.

Comparez les procédés et les significations possibles du récit symbolique dans* La Métamorphose *et dans* La Peste *(p. 123), ou dans les nouvelles qui composent* L'Exil et le royaume *de Camus.

Étude comparative.

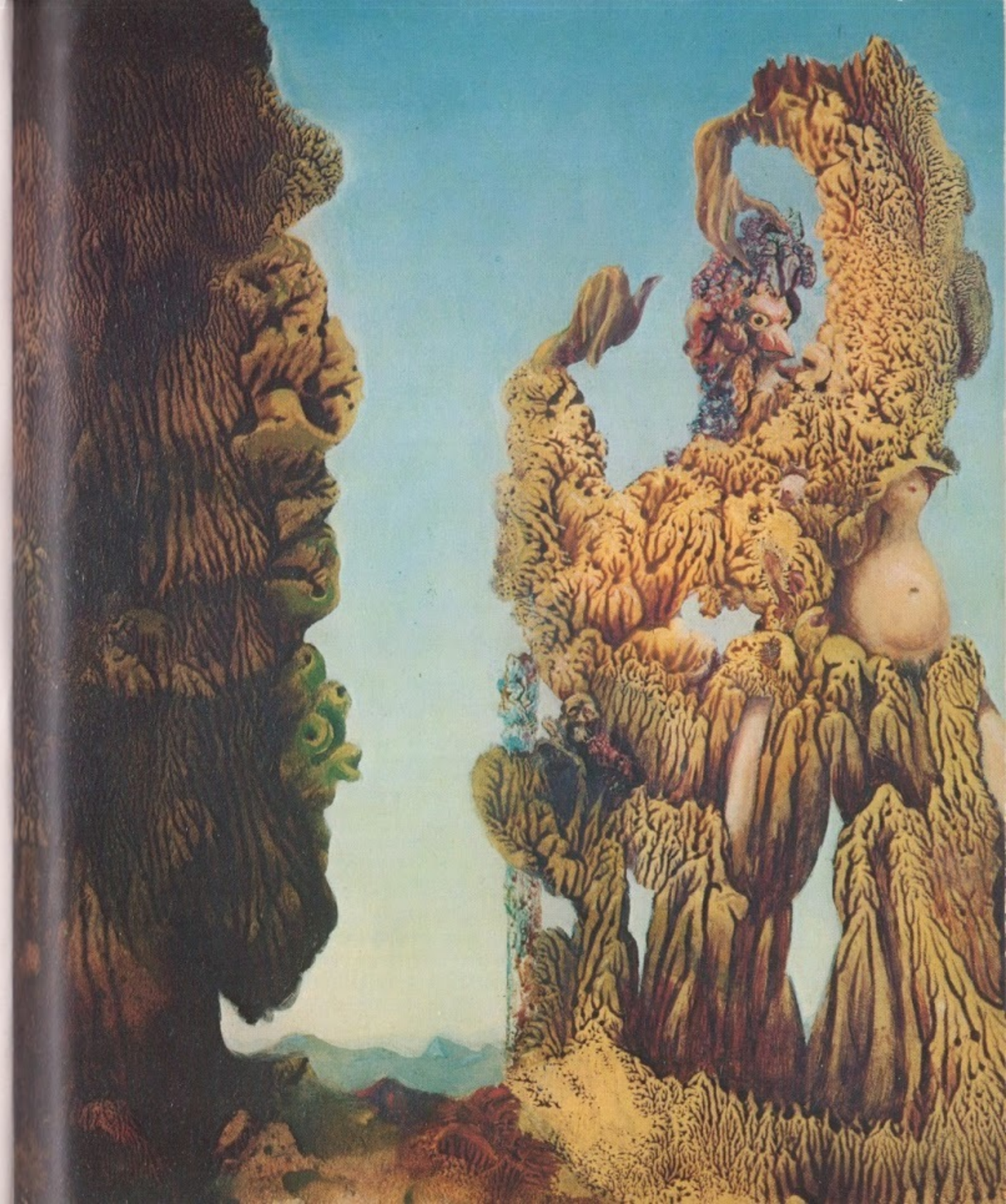
A travers d'autres récits de Kafka (les nouvelles qui suivent* La Métamorphose *dans le recueil,* La Colonie pénitentiaire *et autres nouvelles), analysez les procédés qui produisent une impression « d'inquiétante étrangeté ». Décrivez la vie de famille selon Kafka. Dégagez l'importance du sentiment de culpabilité.

Étude comparative.

Comparez ce fragment de* La Métamorphose *avec* Le Procès *(p. 149) : étudiez l'organisation et la signification de l'espace, l'angoisse qui se dégage du récit, l'humour de la présentation.

Création personnelle.

Imaginez un court récit décrivant une métamorphose, les conséquences qu'elle entraîne ; suggérez dans le récit lui-même plusieurs significations symboliques sans les imposer.



MAX ERNST, **Figure, femme mythologique,** vers 1940
Coll. Dominique et Jean de Menil
(Ph. Lauros-Giraudon) © SPADEM

Peintre, graveur, sculpteur, poète, essayiste, Max Ernst, né en Rhénanie en 1891, a fait des études de psychologie et de philosophie, hésité entre l'art et la psychiatrie. Il a participé au mouvement Dada, puis, après son installation en France en 1922, au surréalisme, et il s'est lié avec Paul Eluard. Il conçoit le surréalisme comme une pratique systématique de l'inspiration : il invente des recettes semi-automatiques pour provoquer des formes nouvelles dont il accentue ensuite l'étrangeté. Lecteur de Nietzsche et de Freud, il a découvert l'art des malades mentaux et a cherché à susciter "les larves dont la vie inconsciente est l'empire".

"*L'élément donné par le hasard a toujours provoqué en moi l'irritation des facultés visionnaires. A ce qui était donné, il n'y avait plus qu'à ajouter* ce qui se voyait en moi. *Et j'assistais* comme en spectateur *à l'élaboration de la plupart de mes œuvres*".

"*Mes vagabondages, mes inquiétudes, mes impatiences, mes doutes, mes croyances, mes hallucinations, mes amours, mes rages, mes révoltes, mes contradictions, mes refus de me soumettre à une discipline, fût-ce la mienne, les visites sporadiques de* Pertubation, ma sœur, la femme 100 têtes *n'ont pu créer un climat favorable à l'expression d'une œuvre calme et sereine... Séditieuse, inégale, contradictoire, elle est inacceptable pour les spécialistes de l'art, de la culture, du comportement, de la logique, de la morale. Elle a en revanche le don d'enchanter mes complices, les poètes, les pataphysiciens, quelques analphabètes*".

MAX ERNST, *Peintures*, "Petite Encyclopédie de l'art", Hazan.

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - *La technique de la décalcomanie :* "Décalcomanie (sans objet préconçu ou décalcomanie du désir) : Etendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache [...], plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez une pression moyenne. Soulevez sans hâte cette seconde feuille" (Dictionnaire abrégé du surréalisme). Le procédé peut être utilisé avec de la peinture à l'huile.
Distinguez les parties obtenues par décalcomanie et celles qui ont été rajoutées au pinceau. Quelles significations ces détails rajoutés donnent-ils au tableau ?

2 - *La construction :* Etudiez la superposition des différents plans. Quelle est l'impression produite par les montagnes dans le lointain ?

3 - Expliquez le titre. Citez des légendes mythologiques qui racontent une métamorphose.

4 - Relevez les détails qui suppriment l'opposition que dresse la pensée rationnelle et scientifique entre animé et inanimé, minéral et végétal, humain et non humain, air et mer, immobilité et mouvement.

5 - *Création individuelle :* Réalisez une décalcomanie, retouchez-la, trouvez-lui un titre, rédigez un poème ou un récit qui l'accompagne.

SUR LE SURRÉALISME

(Voir Littérature et langages, Le conte - La poésie, p. 88).

Les surréalistes ont pour but de "reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce "plus fort que lui" qui le jette, à corps défendant, dans l'immortel (André Breton)". Pour cela, les poètes utilisent des procédés systématiques pour susciter les images subconscientes : l'écriture automatique, le poème-image, les jeux verbaux comme le "cadavre exquis" ; les peintres pratiquent l'automatisme graphique, la vision hallucinatoire, le dépaysement et l'interprétation des objets : ils attendent de compositions fortuites l'étincelle qui éveille le rêve.

1 - *Recherche :* Etudiez des titres de tableaux surréalistes ; analysez les relations entre le titre et le tableau.

2 - *Exposé :* Expliquez les techniques utilisées par Max Ernst : raclage, dripping, collages, frottage, décalcomanie.

3 - *Exposé :* Comparez les techniques des peintres et des poètes surréalistes.

4 - *Création collective :* Rédigez des "cadavres exquis" (chacun compose une partie de phrase ou de figure, replie le papier et le passe au voisin) ; rassemblez les meilleurs en un petit recueil soigneusement composé.

5 - *Exposé-débat :* A partir d'images et de récits fantastiques, décrivez et définissez le fantastique et ses effets.

En exergue à **La Peste,** *Albert Camus cite ces lignes de Daniel De Foe : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. » Achevée en 1947, cette chronique d'une ville en quarantaine décimée par la peste évoque pour les contemporains les années d'occupation allemande et de résistance. Mais le livre avait été commencé en 1938, et la description de l'épidémie peut s'appliquer, par extension symbolique, à bien d'autres fléaux : « Que* **La Peste** *puisse servir à* **toutes** *les résistances contre* **toutes** *les tyrannies », écrivait Camus.*

A Oran, au plus fort de la peste, le médecin Rieux et son ami Tarrou, responsables des équipes sanitaires volontaires, se retrouvent un soir sur une terrasse, face à la mer. Tarrou a fait des confidences à Rieux ; fils d'un avocat général, il a décidé de se « mettre du côté des victimes en toute occasion », et il aspire à devenir « un saint sans Dieu ».

LE BACILLE DE LA TYRANNIE

Albert Camus

Le vent se levait à nouveau et Rieux sentit qu'il était tiède sur sa peau. Tarrou se secoua :

— Savez-vous, dit-il, ce que nous devrions faire pour l'amitié ?

— Ce que vous voulez, dit Rieux.

— Prendre un bain de mer. Même pour un futur saint c'est un plaisir digne.

Rieux souriait.

— Avec nos laissez-passer, nous pouvons aller sur la jetée. A la fin, c'est trop bête de ne vivre que dans la peste. Bien entendu, un homme doit se battre pour les victimes. Mais s'il cesse de rien aimer par ailleurs, à quoi sert qu'il se batte ?

— Oui, dit Rieux, allons-y.

Un moment après, l'auto s'arrêtait près des grilles du port. La lune s'était levée. Un ciel laiteux projetait partout des ombres pâles. Derrière eux s'étageait la ville et il en venait un souffle chaud et malade qui les poussait vers la mer. Ils montrèrent leurs papiers à un garde qui les examina assez longuement. Ils passèrent et à travers les terre-pleins couverts de tonneaux, parmi les senteurs de vin et de poisson, ils prirent la direction de la jetée. Peu avant d'y arriver, l'odeur de l'iode et des algues leur annonça la mer. Puis, ils l'entendirent.

Elle sifflait doucement aux pieds des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. Ils s'installèrent sur les

Albert Camus **(Alger, 1913-1960).**
Fils d'une femme de ménage d'Alger, il fait des études de philosophie, entre dans une troupe de théâtre d'amateurs et écrit des reportages pour *Alger républicain* sur la misère des Musulmans. Puis, après son engagement dans la Résistance, il rédige des éditoriaux pour *Combat*. D'abord ami de Sartre et proche de lui par sa philosophie de l'absurde, il rompt avec lui une première fois en 1951, à propos du communisme, ensuite pendant la guerre d'Algérie, où il refuse de prendre position. Comme Sartre, il a écrit des essais à tendances philosophiques ou moralistes, des pièces de théâtre, des romans et des récits.

rochers tournés vers le large. Les eaux se gonflaient et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit était sans limites. Rieux, qui sentait sous ses doigts le visage grêlé des rochers, était plein d'un étrange bonheur. Tourné vers Tarrou, il devina, sur le visage calme et brave de son ami, ce même bonheur qui n'oubliait rien, pas même l'assassinat[1].

Ils se déshabillèrent. Rieux plongea le premier. Froides d'abord, les eaux lui parurent tièdes quand il remonta. Au bout de quelques brasses, il savait que la mer, ce soir-là, était tiède, de la tiédeur des mers d'automne qui reprennent à la terre la chaleur emmagasinée pendant de longs mois. Il nageait régulièrement. Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes. Un lourd clapotement lui apprit que Tarrou avait plongé. Rieux se mit sur le dos et se tint immobile, face au ciel renversé, plein de lune et d'étoiles. Il respira longuement. Puis il perçut de plus en plus distinctement un bruit d'eau battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit. Tarrou se rapprochait, on entendit bientôt sa respiration. Rieux se retourna, se mit au niveau de son ami, et nagea dans le même rythme. Tarrou avançait avec plus de puissance que lui et il dut précipiter son allure. Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste. Rieux s'arrêta le premier et ils revinrent lentement, sauf à un moment où ils entrèrent dans un courant glacé. Sans rien dire, ils précipitèrent tous deux leur mouvement, fouettés par cette surprise de la mer.

Habillés de nouveau, ils repartirent sans avoir prononcé un mot. Mais ils avaient le même cœur et le souvenir de cette nuit leur était doux. Quand ils aperçurent de loin la sentinelle de la peste, Rieux savait que Tarrou se disait, comme lui, que la maladie venait de les oublier, que cela était bien, et qu'il fallait maintenant recommencer.

ALBERT CAMUS, *La Peste*, éd. Gallimard.

1. Tarrou se sait complice des crimes de la société où il vit : « J'ai appris que j'avais indirectement souscrit à la mort de milliers d'hommes, que j'avais même provoqué cette mort en trouvant bons les actions et les principes qui l'avaient fatalement entraînée. »

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- l. 1 à 12 : invitation à l'évasion.
- l. 13 à 21 : la transgression de la règle de la peste.
- l. 22 à 31 : la respiration de la mer.
- l. 32 à 51 : l'harmonie universelle.
- l. 52 à 57 : le retour.

COMMENTAIRE SUIVI

1 **l. 1 à 12.**

a) Pourquoi et comment Tarrou justifie-t-il son initiative? Montrez que, pour lui, la baignade projetée est plus qu'un plaisir ou une détente hygiénique : un pacte d'amitié, un rappel des valeurs qui fondent son action.

b) Que pensez-vous de l'alliance de mots « plaisir digne »? Quelle morale exprime-t-elle?

2 **l. 13 à 21.**

Camus avait d'abord intitulé le roman *Les Prisonniers*.

a) Relevez les termes qui font de la ville une prison, de la baignade une évasion.

b) Quelles sont les étapes à franchir pour arriver à la mer? Pourquoi sont-elles patiemment énumérées?

3 **l. 22 à 31.**

a) Relevez les métaphores qui personnifient la nature.

b) Par quels moyens (adjectifs et substantifs) Rieux révèle-t-il l'harmonie qui unit Tarrou à la nature?

4 **l. 32 à 57.**

a) Énumérez les péripéties de cette baignade silencieuse : nage solitaire, nage côte à côte, etc.

b) Comment l'entente des deux amis est-elle montrée? Quelle signification symbolique voyez-vous à la traversée du courant glacé? Quelles sont la signification et la valeur du silence pendant ce passage?

c) Relevez et justifiez les répétitions de mots, de sons qui forment des rimes intérieures (l. 38 à 43).

SYNTHÈSE

5 *Le récit est-il objectif? Quel point de vue adopte le narrateur pour décrire la scène? Les sentiments sont-ils perçus directement ou à travers la conscience de Rieux? Quel peut être le sens de cette distance à l'égard de Tarrou?*

6 *Relevez les éléments qui font de cette baignade un « étrange bonheur »? Relevez les termes qui prouvent la sécurité affective, l'intensité des sentiments et des sensations, la perfection de l'instant, la fête sensuelle. Pourquoi de tels moments peuvent-ils donner le sentiment de l'absolu et rendre à la vie un sens et une valeur?*

7 *Cherchez plusieurs interprétations possibles au récit. Peut-on en trouver qui ne soient pas seulement historiques ou sociologiques?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative.

Étudiez dans ce texte et dans d'autres œuvres de Camus* (L'Étranger, L'Exil et le Royaume, Noces), *les modes de description de la nature, les thèmes privilégiés : joie du corps, sens de l'harmonie et de l'éphémère, beauté de la mer et du vent.

Exposé.

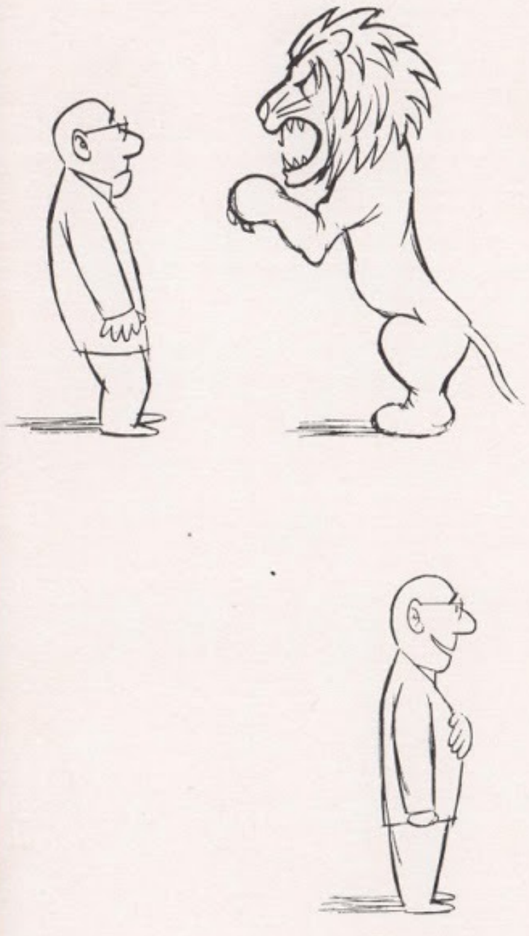
Étudiez dans d'autres textes de la même époque le thème de l'emprisonnement (de Sartre :* Le Mur, Morts sans sépulture, Huis clos, Les Séquestrés d'Altona). *Comparez sa signification au XX^e^ siècle à celle que lui donne Stendhal dans* Le Rouge et le Noir *et* La Chartreuse de Parme, *p. 210.

Exposé.

Comparez les procédés du roman symbolique chez Kafka (p. 119) et chez Camus. Pourquoi l'interprétation symbolique est-elle plus facile chez Camus?

DEUXIÈME PARTIE

Les techniques du roman



I. L'INTRIGUE ET LA COMPOSITION

Par définition, un récit relate des événements. Tout roman contient donc une action, même si certains mouvements littéraires — le Nouveau Roman (voir p. 158) — la dissimulent, la fragmentent et en détruisent la cohérence.

Dégager cette action, c'est la résumer, ou retrouver le canevas de l'auteur, ou analyser une structure avec ses constantes et ses variations. De toute manière, ce travail exige déjà une interprétation du texte (voir p. 131). De quels outils dispose-t-on pour analyser l'intrigue?

1. Les schémas conventionnels

Stéréotypes d'intrigues.

L'histoire du genre romanesque distingue des sous-genres caractérisés par le schéma de leurs intrigues :

— *Le roman de chevalerie* (exemple : *Perceval ou le conte du Graal,* XII^e^ et XIII^e^ siècles, *Amadis de Gaule,* voir p. 39) : le héros passe par une série d'épreuves dont il sort victorieux. Ce type d'intrigue s'oppose au *roman réaliste ou naturaliste* (exemple : *Madame Bovary,* de Flaubert, 1856, *L'Assommoir,* de Zola, 1877), où la série d'épreuves conduit à une dégradation progressive.

— *Le roman picaresque* (exemple : *Les Aventures de Lazarillo de Tormès,* 1554; *Histoire de Gil Blas de Santillane,* de Lesage, 1715-35; *Sur la Route,* de Jack Kérouac, 1957) : le héros traverse des villes, des milieux, des aventures, sans beaucoup se transformer. Ce type de roman s'oppose au *roman d'apprentissage (Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* de Goethe, 1796; *Jean-Christophe,* de Romain Rolland, 1904-12), où le héros sort mûri de ses pérégrinations.

— *Le roman policier :* un crime a été commis, on recherche le criminel. Ce roman s'oppose au *roman noir* (exemple : *Le Moine,* de Matthew Gregory Lewis, 1796; *On achève bien les chevaux,* d'H. MacCoy, 1935) : le meurtre sera inexorablement commis à la fin.

Types de séquences.

Une séquence est une suite d'actions qui s'enchaînent logiquement, qui s'impliquent l'une l'autre. A travers les formes de récits les plus simples, on peut dégager certains types de séquences; la liste n'est pas limitative :

— *le contrat,* suivi de sa rupture ou de sa réalisation;

— *l'épreuve,* suivie de réussite ou d'échec;

— *le bienfait,* suivi de récompense ou d'ingratitude, *le méfait,* suivi de châtiment, de forclusion ou de pardon;

— *l'amélioration,* suivie de dégradation et réciproquement.

◀ Dessin de **Chaval.**
« L'homme de Chaval veut faire la bête. Il n'arrive qu'à faire l'homme. Tant pis pour lui, et pour nous. »

(J. Lacouture)

2. Les articulations naturelles du texte

Le schéma de l'action peut être mis en relief ou au contraire effacé par les articulations naturelles du texte :

Le découpage.

Le texte peut être découpé en volumes, livres, parties, chapitres, paragraphes. On peut étudier la composition de chacune de ces parties, celle de l'ensemble, l'enchaînement de ces parties. Ainsi, dans le roman-feuilleton, le chapitre s'arrête obligatoirement sur une énigme, sur un suspens, pour inciter à lire la suite au prochain numéro.

Les matériaux stylistiques du récit.

Aristote, dans *La Poétique,* distinguait deux types de présentation des événements : la présentation directe au moyen de scènes et de dialogues, et la narration proprement dite. Depuis, tous les manuels de l'art d'écrire reprennent cette distinction entre le *résumé* et la *scène* ou *dialogue.* Mais ils ajoutent d'autres éléments à la mosaïque du récit : la *description* et le *portrait.* Dans certains romans, ces morceaux constitués sont aisément reconnaissables (voir *Le Père Goriot,* p. 174); ailleurs, on passe insensiblement de l'un à l'autre, selon un rythme si précipité qu'ils sont difficilement isolables (*L'Éducation sentimentale,* voir p. 81; *La Jalousie,* voir p. 187).

3. La structure du récit : variants et invariants

Plus que de la logique de l'intrigue ou de l'agencement des parties, le roman tire son sens de la répétition d'éléments identiques avec variations partielles.

Thèmes et variations.

Des portraits, des scènes, des motifs analogues permettent des rapprochements significatifs.

Par exemple : *La Princesse de Clèves* (voir p. 205) : trois attitudes possibles après la scène de l'aveu.

Madame Bovary : le texte est bâti sur une série de correspondances; deux cérémonies (la noce, l'enterrement d'Emma), deux bals (à la Vaubyessard, à la mi-carême), deux emménagements (à Tostes, à Yonville), deux rencontres avec le curé, deux sortes d'escapades au petit matin (chez Rodolphe, à Rouen avec Léon), etc.

Germinal : le lever chez les mineurs, le lever chez les rentiers.

Les débuts et les fins.

Un roman est la transformation d'un état initial en un état final. La comparaison entre le début et la fin du texte permet parfois de dégager le sens de cette transformation (voir *Germinal* p. 134; *L'Éducation sentimentale,* p. 153).

Les débuts et les fins de romans peuvent être bâtis sur des modèles stéréotypés. On peut les reconstituer en comparant les textes cités p. 28, 33, 134, 153, 197, 201, 218; 136, 155, 162, 223.

1. Comment résumer une intrigue

MADAME BOVARY, EN BREF

Un même récit peut se résumer très différemment selon la place dont on dispose, le but qu'on donne à l'analyse, le sens qu'on attribue au texte. Voici plusieurs analyses d'un même roman :

1. **Prospectus des éditions *J'ai lu.***

« De cet adultère provincial Flaubert a fait un chef-d'œuvre. »

2. **Précis d'histoire de la littérature** (éd. Masson).

Pour échapper à son milieu campagnard, Emma Rouault a épousé un modeste officier de santé, Charles Bovary. Rêvant « de félicité, de passion et d'ivresse », elle souffre de la médiocrité de sa vie. Elle a deux aventures amoureuses, qui la laissent déçue. Elle fait des dettes à l'insu de son mari. Sa situation devient inextricable. Elle dérobe de l'arsenic chez le pharmacien Homais et s'empoisonne.

3. **Histoire de la littérature française** (éd. Bordas).

Devenu officier de santé après de laborieuses études, Charles Bovary a épousé en secondes noces Emma Rouault, la fille d'un riche cultivateur normand. Rêveuse de tempérament, Emma s'ennuie rapidement dans le paisible village de Tostes, en compagnie d'un mari médiocre et borné. Le couple vient de s'installer à Yonville-l'Abbaye.

A côté du pédant Homais, le pharmacien local, Emma découvre Léon Dupuis, un jeune clerc de notaire auquel l'unit une « mystérieuse sympathie » toute platonique. Mais Léon doit partir pour Rouen où l'appellent ses affaires : Emma, troublée par ce vide, se laisse alors séduire par un Don Juan banal, Rodolphe Boulanger, en compagnie duquel s'assouvissent ses désirs romanesques : elle projette de fuir en Italie avec son amant, mais ne trouve au jour fixé qu'une lettre de rupture.

Désemparée, Emma sombre désormais : elle se lie avec Léon retrouvé, puis, de nouveau délaissée, s'amourache d'un chanteur. Lassée, elle contracte des dettes pour mener son insouciante vie, jusqu'au jour où, pressée par ses créanciers, elle se suicide à l'arsenic devant son mari hébété. Incapable de réagir, Bovary se laisse mourir lentement tandis qu'Homais poursuit son ascension.

4. **Profil d'une Œuvre** (éd. Hatier).

L'analyse est faite chapitre par chapitre; nous ne donnons que les titres sous lesquels le critique les résume.

1re partie : 1) Présentation de Charles Bovary. 2) Premières rencontres de Charles et d'Emma Rouault. 3) La demande en mariage. 4) La noce. 5) Vie conjugale. Première déception d'Emma. 6) L'éducation et les rêves de la jeune Emma. 7) Les réalités de la vie conjugale. 8) Le séjour au château de la Vaubyessard. 9) Les rêveries d'Emma.

2e partie : 1) Yonville-l'Abbaye et ses habitants. 2) Un dîner au *Lion d'Or*. 3) Naissance de Berthe; amitié amoureuse. 4) La vie à Yonville. 5) Emma découvre l'amour et ses souffrances. 6) Emma et le curé. Départ de Léon. 7) Rodolphe Boulanger. 8) Les comices agricoles. 9) La chute d'Emma. 10) Évolution des sentiments d'Emma. 11) L'opération du pied-bot. 12) Projets de fuite. 13) La lettre et le départ de Rodolphe. 14) La convalescence d'Emma. 15) Au théâtre.

3e partie : 1) Les débuts d'une nouvelle liaison. 2) La mort du père Bovary et la procuration. 3) Une vraie lune de miel. 4) Visite de Léon à Yonville ; ardeurs musicales d'Emma. 5) Les jeudis d'Emma. 6) Déceptions. 7) La saisie. 8) Dernière démarche, et la mort. 9) La veillée funèbre et la douleur de Charles. 10) L'enterrement. 11) La fin de Charles.

5. **La Leçon de Flaubert** (par G. Bollème, éd. Julliard).

L'analyse est insérée dans une démonstration : l'auteur veut démontrer que « l'histoire a si peu d'importance qu'au fond le véritable sujet de l'œuvre, c'est de n'en pas avoir. Ce qui compte le plus, c'est la médiocrité de la vie d'Emma, son échec, ce qui nous est raconté tout au long de ces pages avec des descriptions de paysages, d'arbres, de rivières et de ciel et fort peu de dialogues » :

« L'histoire d'Emma est celle d'une femme exaltée qui, en se mariant, croit devoir obligatoirement découvrir ce qu'est l'amour, est déçue, s'ennuie, cherche cet amour ailleurs, rêve d'une passion platonique, s'ennuie encore, prend un amant qui la quitte, s'ennuie encore, prend un autre amant, s'ennuie autant, est toujours déçue, et se tue. »

ÉTUDE COMPARATIVE DES CINQ ANALYSES

1 Comparaison entre (1) et les autres :
Montrez comment résumer un roman en un substantif : suppression des personnages, simplification de l'action, localisation au moyen d'un adjectif.

2 Comparaison entre (2), (3), (4) :
a) Montrez
- *que (2) tient compte de la succession des actions (énumérez-les), mais non de la composition du roman en trois parties;*
- *que (3) tient compte des parties, non des chapitres;*
- *que (4) tient compte des parties et des chapitres.*

b) Montrez qu'en (2), la brièveté du résumé néglige le rôle de Charles, qui, en (3) et (4), ouvre et ferme le récit.

3 Comparaison entre (3) et (4) :
a) Comment, en (3), la composition en trois parties a-t-elle été suggérée?
b) Quels sont les personnages qui figurent en (4), non en (3)? en (3), non en (4)? Comment expliquer l'absence de Berthe en (3)? Comparez l'importance du pharmacien Homais en (2) et en (3), à son absence en (4). Que peut-on en déduire sur la signification qu'on peut attribuer au personnage?
c) Montrez l'importance des lieux et des milieux en (4). Sur quoi insiste-t-on, au contraire, en (3)? Montrez que (3) met l'accent sur les péripéties sentimentales et néglige l'influence du décor et des fêtes dans le déroulement de l'intrigue.

4 Comparaison entre (2) et (5) :
a) Étudiez la quantité d'informations fournies par ces deux textes d'égale dimension : noms, professions, milieux, circonstances du suicide.
b) Soulignez, en (5), les répétitions, les manques dans l'information (noms, personnages, lieux, circonstances du suicide, rôle du milieu, rôle de l'argent).
c) Montrez qu'en revanche (5) dégage la structure du texte : quelle est la signification des répétitions? Montrez que le roman apparaît ainsi comme une suite d'expériences vaines, et qu'il s'achève lorsque la série des expériences possibles est parcourue.
d) Quels sont, d'après (2) et (5), les mobiles du suicide? Montrez l'interprétation du roman dans les deux cas.

RECHERCHES ET ESSAIS

Création personnelle.

Tentez de résumer un roman que vous avez lu récemment en un mot, en une phrase, en une dizaine de lignes.

Essai.

Essayez de réduire une action à son schéma le plus simple, en supprimant tout détail secondaire.

Étude.

Essayez d'analyser un roman parties par parties, chapitres par chapitres.

Recherche collective.

Constituez un dossier de presse sur un roman qui vient de paraître, en relevant des articles critiques dans la chronique littéraire de différents quotidiens et hebdomadaires. Montrez que chaque journaliste comprend et juge le texte à sa manière.

2. *Les débuts et les fins de romans*

Une comparaison entre le début et la fin d'un récit permet de dégager les transformations qui se sont produites et leur sens. Au début de **Germinal,** *de Zola (1885), Étienne Lantier, par une nuit de mars 1865, se rend dans un village de mineurs pour y trouver du travail.*

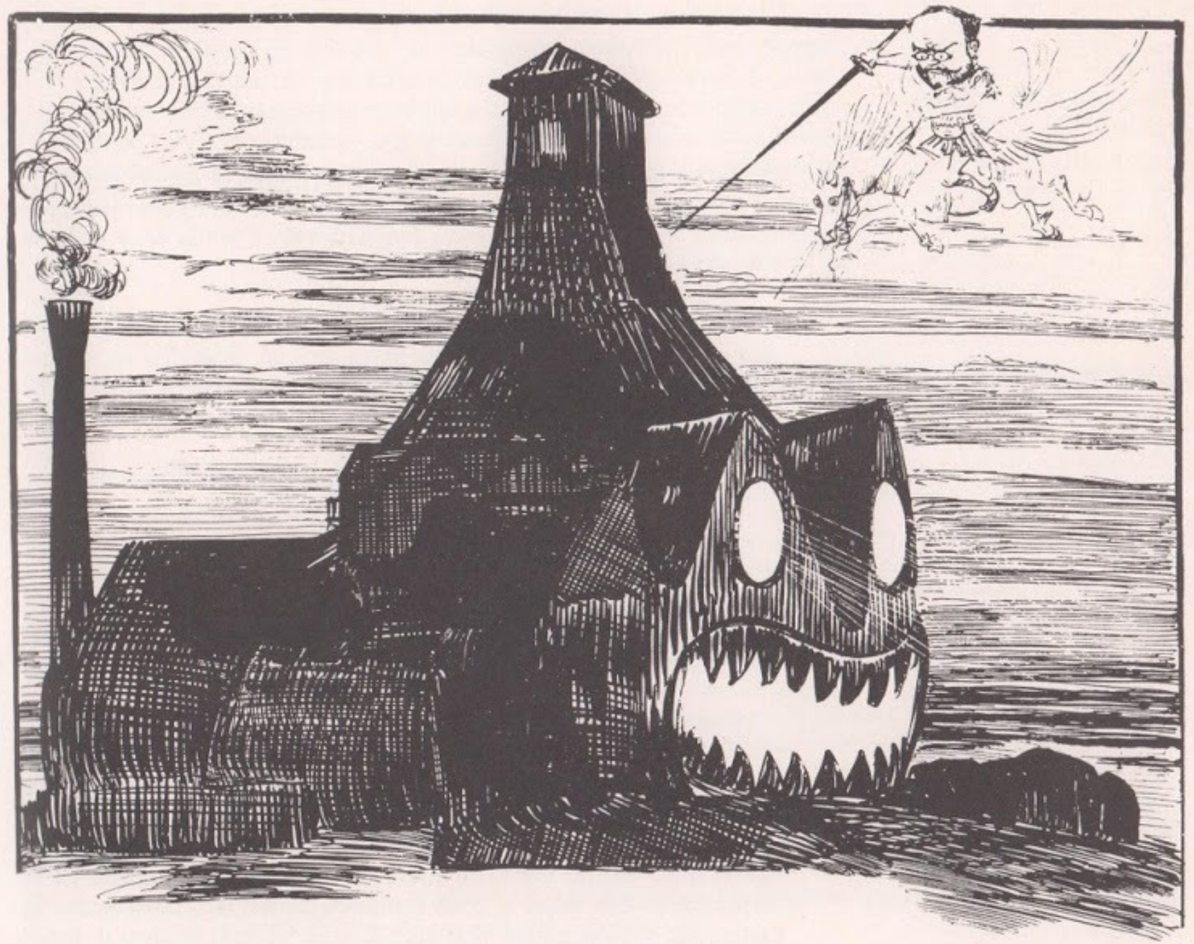
DE VENTOSE A GERMINAL :

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun* aveuglant des ténèbres.

L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup ; et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains à la fois, des mains gourdes* que les lanières du vent d'est faisaient saigner. Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour. Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air, et comme suspendus. D'abord, il hésita, pris de crainte ; puis, il ne put résister au besoin douloureux de se chauffer un instant les mains.

Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. L'homme avait à sa droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voie ferrée ; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes. Il fit environ deux cents pas. Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort,

A. Robida (1848-1926), *La Fosse du Voreux.*
Le caricaturiste A. Robida qui, plus tôt que les critiques littéraires du temps, a été sensible à la personnification épique propre aux romans de Zola décrit ainsi la mine :
« Ramassé, accroupi dans sa force et sa puissance, le monstre tient l'immense plaine triste sous sa patte et la remplit de son souffle de flamme, du bâillement de son éternelle fringale. Ses yeux féroces guettent les corons, enfermant ses provisions de chair humaine; deux fois par vingt-quatre heures, il avale toute une population qu'il triture, mange et remange. Tel le Voreux apparaît, la mine dévorante, le minotaure, l'hydre moderne. » ▶



pareils à des lunes fumeuses. Mais, au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine ; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées, cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors, à des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques ; et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point.

Alors, l'homme reconnut une fosse.

ÉMILE ZOLA, *Germinal,* I, 1. éd. Fasquelle.

A la fin du roman, en avril 1866, après avoir appris le métier de mineur, découvert l'amour, la fraternité, l'action politique, Étienne repart pour travailler à Paris comme secrétaire à la Première Internationale. Voici le début et la fin du dernier chapitre :

Il était quatre heures du matin. La fraîche nuit d'avril s'attiédissait de l'approche du jour. Dans le ciel limpide, les étoiles vacillaient, tandis qu'une clarté d'aurore empourprait l'orient. Et la campagne noire, assoupie, avait à peine un frisson, cette vague rumeur qui précède le réveil.

Étienne, à longues enjambées, suivait le chemin de Vandame...

Étienne passe faire ses adieux aux camarades avant leur travail. En chemin, il évoque les événements qui se sont déroulés depuis son arrivée et qui, comme le chant de l'alouette, annoncent un renouveau.

Étienne, quittant le chemin de Vandame, débouchait sur le pavé. A droite, il apercevait Montsou qui dévalait et se perdait. En face, il avait les décombres du Voreux[1], le trou maudit que trois pompes épuisaient sans relâche. Puis, c'étaient les autres fosses à l'horizon, la Victoire, Saint-Thomas, Feutry-Cantel ; tandis que, vers le nord, les tours élevées des hauts fourneaux et les batteries des fours à coke fumaient dans l'air transparent du matin. S'il voulait ne pas manquer le train de huit heures, il devait se hâter, car il avait encore six kilomètres à faire.

Et, sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des rivelaines* continuaient. Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la Maheude[2], sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagné par le ronflement du ventilateur ? A gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres. Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser.

1. Exploitation minière où s'est déroulée une partie de l'action. A la suite d'un sabotage, les galeries se sont effondrées.

2. La mère de la famille de mineurs qui joue un rôle essentiel dans le roman.

Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.

ÉMILE ZOLA, *Germinal*, I, 1. éd. Fasquelle.

ÉTUDE COMPARATIVE DES DEUX TEXTES

1 D'un contraire à l'autre.

a) Quels sont les éléments communs aux deux textes ? Servent-ils à renforcer ou à affaiblir l'opposition entre le début et la fin ?

b) Quelles sont les transformations du personnage ? Pourquoi n'est-il pas nommé au début ? Pourquoi n'est-il pas question de ses bagages à la fin ? A quoi s'oppose sa solitude initiale ? sa connaissance, à la fin, de la topographie de la région ? sa crainte, à la fin, de rater le train ?

c) Étudiez les transformations du paysage : quels sont les éléments de la description qui s'opposent terme à terme ? Justifiez la différence entre « les champs de betteraves » et « cette pièce de betteraves » ? Relevez, au début (l. 1 à 10), les tournures négatives ; à la fin, les répétitions qui servent au contraire à renforcer les affirmations (par exemple « le soleil rayonne », « les rayons de l'astre »).

2 Naturalisme et poésie.

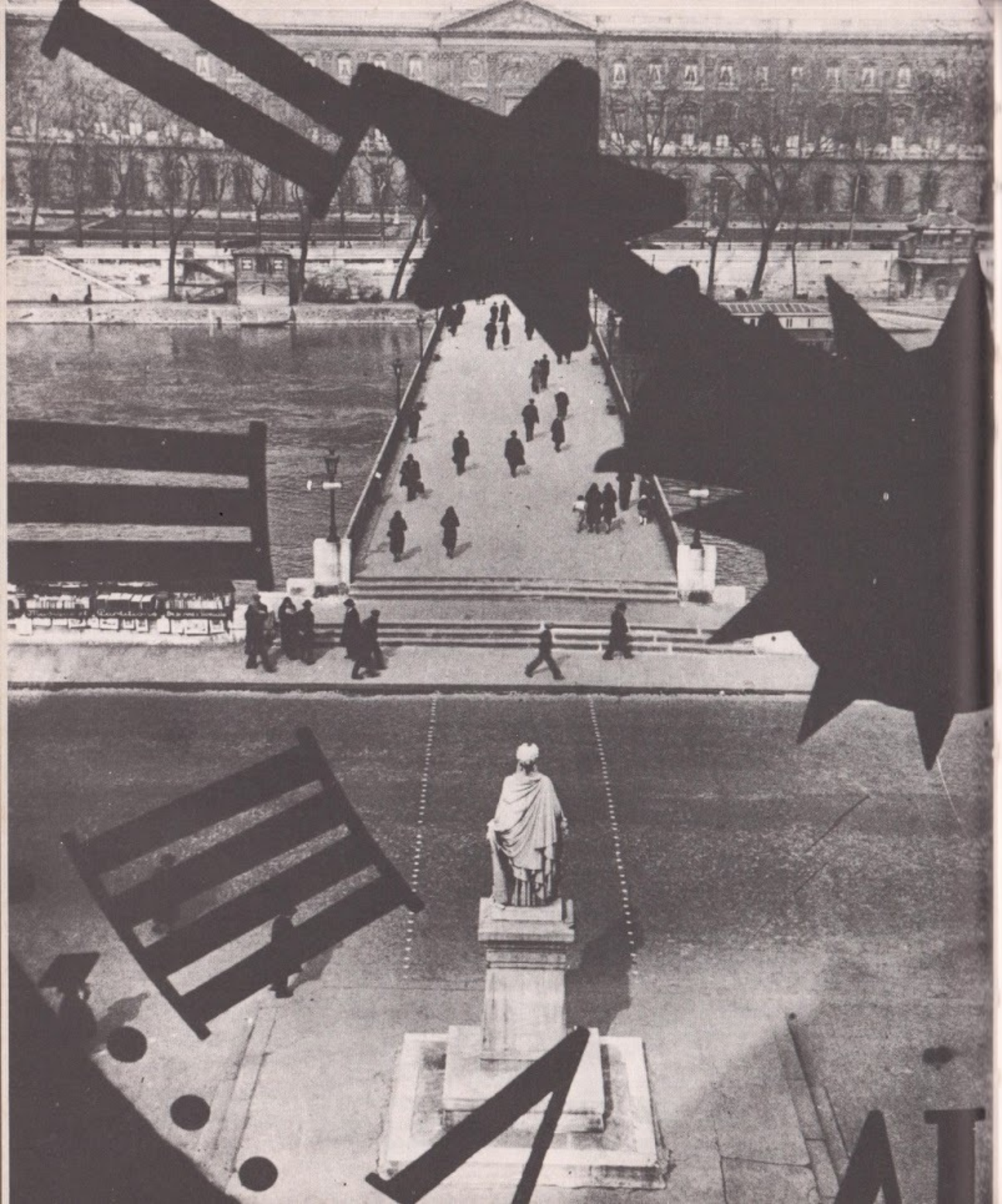
Ce texte tend à susciter des impressions plus qu'à reconstituer minutieusement le réel ; si l'auteur a eu le souci de l'observation et de l'expérimentation, il a utilisé des procédés poétiques :

a) agencement des rythmes : *relevez des phrases où la dimension des groupes de mots va croissant, par exemple, à la fin, l. 16 :*
sous les blés, (3) les haies vives, (3) les jeunes arbres (4)

b) métaphores : *au début, l. 1 à 10, relevez une métaphore filée*. A quoi sert-elle ? Que signifie ici l'expression « les lanières du vent » ?*

c) descriptions impressionnistes : *au début, l. 25 à 40, relevez les adjectifs qui ont une valeur péjorative. Par quels procédés la fosse est-elle présentée comme « une apparition fantastique » ?*

d) significations symboliques :
- *Quel sens portent les oppositions entre les deux textes que vous avez dégagées plus haut ?*
- *Parmi les quatre éléments de l'univers présents dans le texte, lequel est exalté et magnifié ? Pourquoi le mot* terre *n'apparaît-il qu'au pluriel au début ? En vous aidant d'un dictionnaire des mythologies, retrouvez l'opposition mythique entre les astres bénéfiques et maléfiques, ainsi que l'image de la Terre-Mère, déesse de la fécondité.*
- *Comment la mine est-elle personnifiée ? Par quoi sa « voix » est-elle remplacée à la fin ? Quelles analogies voyez-vous entre la Maheude et la terre ? Par quel réseau de symboles Zola exprime-t-il ses opinions politiques ?*



II. L'ESPACE ET LE TEMPS DANS LE ROMAN

1. L'ESPACE

Le roman situe l'action et les personnages dans un espace imaginaire dont la fonction, la nature, l'organisation et les modes de description sont très divers. Ils varient :

— en fonction de l'époque, selon la conception qu'on se fait de l'espace planétaire, plus ou moins géocentrique, de la topographie nationale, plus ou moins centrée autour de la capitale, selon l'attention portée à la nature ou aux objets;

— en fonction du genre : romans picaresques, romans d'aventures, où le héros se déplace sans cesse; romans d'analyse, romans intimistes où l'action se resserre en un seul lieu;

— en fonction de la sensibilité propre à l'auteur, claustrophobe ou agoraphobe, craignant le vide ou l'encombrement, aimant la spirale ou la ligne droite.

1. Fonctions de l'espace

Permettre un itinéraire.

Lieu de l'action, l'espace sert de support aux déplacements des personnages : entrées, sorties et traversées; promenades, visites; évasions, effractions; voyages, explorations, déménagements. L'espace se matérialise en voies de passage, routes, rues, ponts, couloirs, escaliers; en issues : frontières, seuils, portes. On peut y reconstituer des itinéraires et tenter de les réduire à des schémas simples :

— *l'exil* (voir *La Métamorphose,* p. 119), la fuite (voir *Madame Bovary,* p. 131; ses déménagements, ses visites);

— *l'errance* (Les voyages de *Gil Blas de Santillane;* les traversées des U.S.A. dans *Sur la Route,* de Kerouac);

— *l'aller-et-retour, le périple :* voyage en plusieurs étapes avec retour au point de départ (*L'Odyssée, Germinal,* voir p. 134);

— *l'initiation, la conquête :* entrée avec franchissement d'obstacles (voir *Le Procès,* p. 149).

Offrir un spectacle.

Décor de l'action, l'espace est soumis au regard des personnages. Il est déterminé par :

— *la situation du spectateur face au spectacle* (voir *Germinal,* p. 21, *La Condition humaine,* p. 28, *La Chartreuse de Parme,* p. 210, *Voyage au bout de la nuit,* p. 54, *La Jalousie,* p. 137);

— *les relations* entre le paysage et l'état d'âme de celui qui le perçoit (voir *Germinal,* p. 37, *A la Recherche du temps perdu,* p. 146).

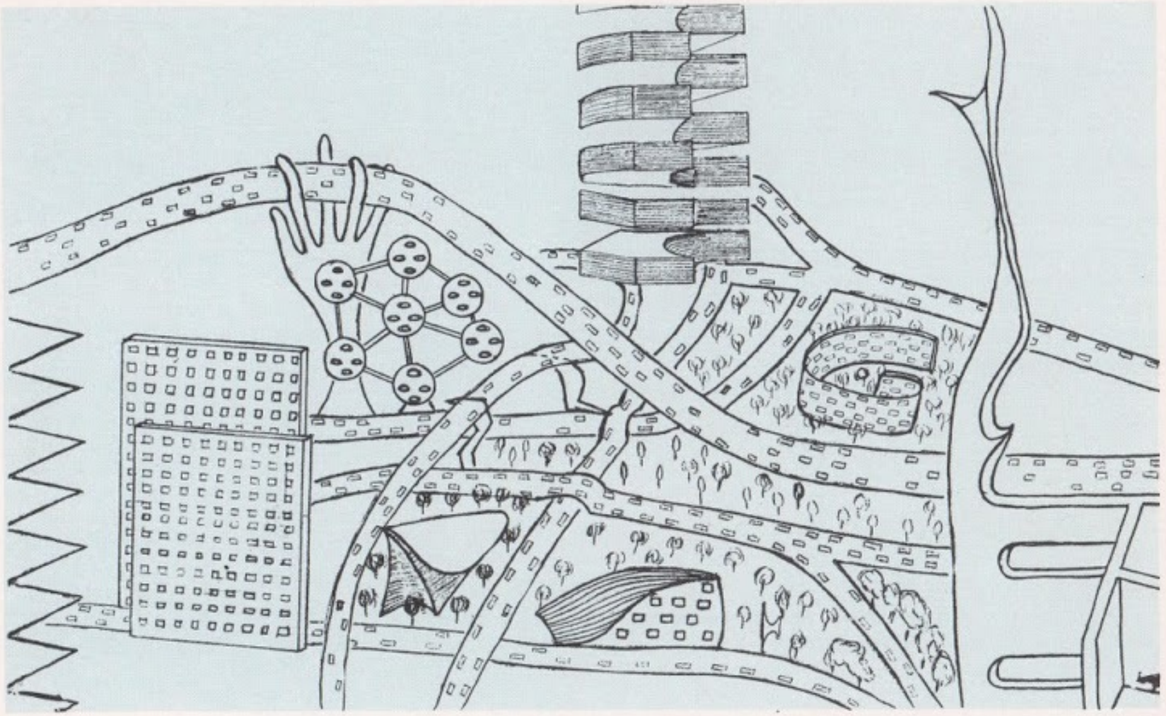
2. Organisation de l'espace

Pour la découvrir, il faut chercher des oppositions, qui souvent ont une signification symbolique; par exemple :

— *le clos et l'ouvert* (voir *La Condition humaine,* p. 28, *Le Procès*);

— *la ville et la campagne,* Paris et la province, le centre et la périphérie (tous les romans de Balzac);

◀ « J'admirais, descendant vers toi, l'espace occupé par le temps. »
(Paul Eluard, *Dictionnaire du Surréalisme*)



La ville de demain imaginée par une adolescente parisienne.
« Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre... »
(Michel Butor, *La Modification*)

— *le dedans et le dehors* (voir *Voyage au bout de la nuit,* p. 54, *La Peste,* p. 123, *La Métamorphose,* p. 119);
— le chemin qu'on perd ou qu'on retrouve, le labyrinthe ou la voie droite (voir *Le Procès,* p. 149);
— l'espace réel, l'espace rêvé *(Madame Bovary).*

3. Comment représenter l'espace

Situer ou décrire.

Jusqu'au XIX[e] siècle, il est fréquent de situer l'action aussi brièvement que possible : « Monsieur de Nemours était sorti du lieu où il avait entendu une conversation qui le touchait si sensiblement. » (voir p. 205). Le lieu est un simple complément circonstanciel de l'action.

A partir du XIX[e] siècle, il devient l'objet de descriptions abondantes, concrètes, détaillées et significatives (voir *Le Père Goriot,* p. 142, *A la Recherche du temps perdu,* p. 146).

Tableau ou narration.

Les manuels de rhétorique narrative distinguent la « narration » et la « description » : la description est statique et méthodique; l'espace y est considéré comme un tableau dont on analyse la composition, les lignes, les formes, les couleurs, les valeurs, la lumière. Il arrive cependant que l'espace soit décrit au cours de la « narration », quand un personnage découvre un paysage, explore un lieu (voir *Germinal,* p. 134, *Le Père Goriot,* p. 142).

2. *LE TEMPS*

En racontant des événements qui se déroulent dans le temps, le roman donne l'illusion de l'écoulement du temps, que ce soit le temps mesurable de la chronologie et des horloges ou le temps subjectif de la durée vécue. Quels sont les procédés dont dispose le romancier pour représenter le temps?

1. Le décalage entre l'ordre chronologique des faits et leur apparition dans le récit.

Le récit ne raconte pas toujours les faits dans leur ordre chronologique, mais il permet de le reconstituer.

Comment situer les événements dans le temps?

— En les datant de manière absolue (« le 15 septembre 1840 ») ou relative à une date ou à un événement historique (« deux jours après », « le jour du Coup d'État »).
— En renvoyant à des signes extérieurs de l'écoulement temporel : mouvement de l'horloge, changement des saisons, de la couleur du ciel, événements sociaux périodiques, fêtes, vacances, travaux agricoles.

Types de décalages entre la chronologie fictive et l'ordre du récit :

— *Retours en arrière :* ils peuvent signifier une idéologie déterministe chez le romancier, la nostalgie du héros, ou appartenir à la technique du genre policier, des mémoires, etc.
— *Anticipations :* elles signifient soit le fatalisme du narrateur, soit l'espoir du héros, ou elles appartiennent à la technique du roman noir, de la prophétie, de l'utopie.
— *Ellipses :* le fait passé sous silence est omis parce qu'il n'a aucun intérêt ou bien au contraire parce qu'il en a trop.

2. Variations dans le rythme de la narration.

Le romancier peut raconter une journée en une ligne ou 500 pages (par exemple *Ulysse,* de Joyce). Dans le même roman, il adopte des rythmes différents.

Mesure du rythme : on décèle le rythme de la narration en comparant le nombre de pages nécessaires pour raconter un même laps de temps dans les différentes parties du roman.

Scène et sommaire : l'alternance entre les rythmes lents et les rythmes rapides correspond à l'alternance entre les scènes et les résumés d'action, ou sommaires.

3. Les jeux entre le temps de la fiction et celui de la narration.

Le moment où le narrateur est censé raconter ou écrire le récit peut ne pas être situé du tout, ou au contraire l'être avec précision, et jouer un grand rôle dans le récit.

Récit historique : le moment où le récit est raconté ou écrit n'est pas précisé; on suppose, grâce à l'emploi du passé, qu'il est postérieur aux événements décrits.

Mémoires, souvenirs, journal intime : le moment de la narration est situé avec précision; il est postérieur au temps des événements décrits, plus ou moins éloigné d'eux. Il peut n'être indiqué qu'une fois pour toutes, comme dans les mémoires, ou être daté au jour le jour, comme dans les lettres et le journal intime.

Monologue intérieur, roman du roman : dans ces deux cas, les deux temps de la fiction et de la narration coïncident. Le monologue intérieur est censé transcrire les pensées au fur et à mesure qu'elles se déroulent, le roman du roman commente l'acte d'écrire au moment même où il se produit.

1. *L'espace*

*Selon Balzac, « les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques. » (***La Recherche de l'absolu,** *début).*

La description de la pension Vauquer, peu après le début du **Père Goriot,** *est indispensable à la compréhension des événements qui se dérouleront par la suite. D'une part, c'est le lieu où vivent les personnages essentiels du roman, les plus passionnés. D'autre part, située rue Neuve-Sainte-Geneviève, près du faubourg Saint-Marceau, dans un quartier assez misérable à l'époque, elle symbolise « l'illustre vallée de plâtras », le creuset des ambitions et de la misère qu'est le Paris populaire de Balzac : elle explique les avidités et les rancœurs, et s'oppose à la description finale où l'un des personnages regarde Paris des hauteurs du Père-Lachaise.*

Honoré de Balzac

L'ESPACE COMME SÉCRÉTION HUMAINE

Honoré de Balzac **(Tours, 1799-1850).**
Après une enfance pénible au collège de Vendôme, Balzac a mené de front des activités très diverses : des affaires financières (il achète et vend une imprimerie, tente d'exploiter des mines d'argent, dépense et emprunte sans compter), des ambitions politiques (dans le parti néo-légitimiste), des aventures sentimentales.
En même temps, il écrit, sous des pseudonymes, des récits, d'abord historiques et populaires, puis un ensemble de 95 romans, auxquels devaient s'ajouter 48 autres qu'il projetait. Il les réunit en 1842 sous le titre de *La Comédie* humaine.

Naturellement destiné à l'exploitation de la pension bourgeoise le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés. Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne[1], décorée de ce cabaret[2] en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. Cette pièce, assez mal planchéiée, est lambrissée* à hauteur d'appui. Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de *Télémaque*[3], et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées grillagées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait de feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieillies et encagées[4], qui accompagnent une pendule en marbre bleuâtre du plus mauvais goût. Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'*odeur de pension.*

Illustration du *Père Goriot : Madame Vauquer.*
« Toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. »

Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné ; elle pue le service, l'office, l'hospice. Peut-être pourrait-elle se décrire si l'on inventait un procédé pour évaluer les quantités élémentaires et nauséabondes qu'y jettent les atmosphères catarrhales[5] et *sui generis*[6] de chaque pensionnaire, jeune ou vieux. Eh bien! malgré ces plates horreurs, si vous le compariez à la salle à manger, qui lui est contiguë, vous trouveriez ce salon élégant et parfumé comme doit l'être un boudoir. Cette salle, entièrement

1. Gris et blanc.
2. Service à liqueurs.
3. Télémaque, parti à la recherche de son père Ulysse, est reçu par la nymphe Calypso, qui lui offre un repas magnifique.
4. Sous globe.
5. Adjectif formé sur *catarrhe*, gros rhume.
6. Spécial. Odeur *sui generis :* par euphémisme, mauvaise odeur.

boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échancrées, ternies, des ronds de moiré métallique[7], des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle est placée une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois verni à filets dorés ; un cartel* en écaille incrustée de cuivre ; un poële vert, des quinquets d'Argand[8] où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme de style[9], des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie[10] qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défaites, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. Le carreau rouge est plein de vallées produites par le frottement ou par les mises en couleur. Enfin, là règne la misère sans poésie ; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches ; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture.

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son *rourou* matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis ; elle marche en traînassant ses pantoufles grimacées[11]. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet ; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église[12], son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation[13] et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur[14], enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne.

7. Tôle passée à l'acide, ce qui lui donne des reflets moirés.

8. Lampes à huile inventées par le physicien Argand et perfectionnées par Quinquet.
9. Poinçon utilisé dans l'Antiquité pour écrire sur des tablettes recouvertes de cire. Sur la toile cirée, la crasse tient lieu de cire à écrire.
10. Fibre végétale tissée et cousue.

11. Qui font de faux plis.
12. Laïc qui fréquente assidûment l'église, par dévotion ou par profession.
13. Non pas la spéculation en bourse, mais les calculs intéressés.
14. Prêteur qui avance le montant d'un effet de commerce avant échéance.

HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 30 : le salon : mobilier, murs, odeurs.**
- **l. 31 à 61 : la salle à manger : odeurs, murs, mobilier.**
- **l. 62 à 77 : Madame Vauquer et son chat.**

STRUCTURES

Le narrateur met le lecteur dans la situation d'un visiteur.

1 *Tracez l'itinéraire du visiteur depuis la rue jusqu'à la salle à manger. Pourquoi la cuisine n'est-elle pas décrite? Relevez les termes affectifs, qui expriment une impression sans donner d'information objective et précise.*

2 *Que signifie la dernière phrase? Peut-on dire, de la maison et de sa propriétaire, laquelle est le produit de l'autre? Montrez que l'aspect actuel des lieux est le résultat de très vieilles habitudes. Montrez que tout le texte tend à assimiler les choses aux êtres humains : relevez les adjectifs humains attribués aux noms de choses ; relevez les points communs à Mme Vauquer et à sa pension.*

SENS ET EFFETS

La misère de la pension est très différente du dénuement.

3 *Montrez qu'elle se caractérise par une certaine forme d'abondance : l'entassement.*

4 *Relevez les termes qui expriment les autres traits de cette misère : la vétusté, la crasse, les artifices pitoyables.*

5 *Étudiez les effets de sonorités expressives, l. 27, 50-51, 67-68.*

6 *Montrez ce qu'a de burlesque la représentation du festin de Calypso, l. 16 ; expliquez les plaisanteries des pensionnaires. Relevez et expliquez l'ironie, l. 30, 48-49, 62.*

7 *Montrez que le personnage de Mme Vauquer est une variation sur le type de la sorcière.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Comparez ce passage avec la description célèbre d'une maison flamande dans* La Recherche de l'absolu *(Balzac). Montrez que ces deux descriptions sont construites selon les mêmes principes : progression à travers les pièces d'un visiteur fictif et non représenté, signification symbolique de chaque élément de l'architecture et du mobilier, harmonie entre le cadre et ses habitants.

Essai.

Comparez cette page au passage de* La Princesse de Clèves, *p. 205. Quelles sont les deux conceptions de l'homme et des choses qui se dégagent de ces deux textes ?

Essai.

Étudiez le rapport entre l'homme et les choses dans les romans de Balzac et dans* A la Recherche du temps perdu *(voir p. 146).

Débat.

Étudiez le rapport entre l'homme et les choses dans un roman de G. Pérec :* Les Choses *(1965).

Exposé.

Étudiez le thème de l'envahissement par les objets dans la science-fiction, au cinéma.

Essai.

Étudiez les rapports entre la matière et l'esprit dans cette description de la pension Vauquer et dans le portrait de Vautrin (p. 174). Comparez la philosophie qui se dégage de ces textes à d'autres théories du XIX^e^ siècle, celle des « Correspondances » de Baudelaire* (Les Fleurs du Mal : *« Correspondances »), *celle des Symbolistes. Montrez au contraire le contraste entre l'âme et le corps dans le portrait de Quasimodo, dans* Notre-Dame de Paris *de V. Hugo.

Grand admirateur de Balzac, Proust identifie aussi les maisons et leurs habitants, en décrivant les uns à travers les autres. Mais il utilise plus systématiquement le procédé poétique de la métaphore. Au début de **A la Recherche du temps perdu,** *le narrateur décrit la maison de sa tante Léonie, à Combray, village où il passait les vacances de Pâques. Voici les deux chambres, que la vieille dame ne quitte plus depuis la mort de son mari.*

Marcel Proust

A L'INTÉRIEUR D'UN CHAUSSON AUX POMMES

C'étaient de ces chambres de province qui — de même qu'en certains pays des parties entières de l'air ou de la mer sont illuminées ou parfumées par des myriades[1] de protozoaires[2] que nous ne voyons pas — nous enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale que l'atmosphère y tient en suspens ; odeurs naturelles encore, certes, et couleur du temps comme celles de la campagne voisine, mais déjà casanières[3], humaines et renfermées, gelée exquise, industrieuse et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire ; saisonnières, mais mobilières[4] et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui les traverse sans y avoir vécu[5]. L'air y était saturé de la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent, que je ne m'y avançais qu'avec une sorte de gourmandise, surtout par ces premiers matins encore froids de la semaine de Pâques où je le goûtais mieux parce que je venais seulement d'arriver à Combray : avant que j'entrasse souhaiter le bonjour à ma tante, on me faisait attendre un instant dans la première pièce où le soleil, d'hiver encore, était venu se mettre au chaud devant le feu, déjà allumé entre les deux briques et qui badigeonnait toute la chambre d'une odeur de suie, en faisait comme un de ces grands « devants de four » de campagne, ou de ces manteaux de cheminée de châteaux, sous lesquels on souhaite que se déclarent dehors la pluie, la neige, même quelque catastrophe diluvienne pour ajouter au confort de la réclusion la poésie de l'hivernage ; je faisais quelques pas du prie-Dieu aux fauteuils en velours frappé, toujours revêtus d'un appui-tête au crochet ; et le feu cuisant comme une pâte les

1. Très grand nombre.
2. Être vivant unicellulaire.
3. Qui aime rester à la maison ; se dit d'un être humain ou de son caractère ; ne s'emploie pas d'ordinaire avec les noms de choses.
4. Qui concernent les biens *mobiliers*, par opposition aux biens *fonciers*, aux terres, c'est-à-dire à « la campagne voisine ».
5. C'est le cas du narrateur, Parisien en vacances à Combray.

appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursouflait, en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense « chausson » où, à peine goûtés les arômes plus croustillants, plus fins, plus réputés, mais plus secs aussi du placard, de la commode, du papier à ramages, je revenais toujours avec une convoitise inavouée m'engluer dans l'odeur médiane[6], poisseuse, fade, indigeste et fruitée du couvre-lit à fleurs.

MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu,* éd. Gallimard.

6. Qui est située au milieu, comme la compote de pommes au milieu du chausson, et le « lit de milieu » au centre de la pièce.

Marcel Proust
(Paris, 1871-1922)

Fils d'un grand médecin, Proust se livre d'abord aux mondanités littéraires : il fonde une revue, collabore à une autre, fréquente des salons intellectuels, écrit des pastiches, des traductions, un essai romanesque, *Jean Santeuil*. Mais quelques années après la mort de sa mère, il se retire dans une solitude à peu près totale pour écrire les sept parties de *A la Recherche du Temps perdu : Du côté de chez Swann* (1913), *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes* (1920), *Sodome et Gomorrhe* (1922), *La Prisonnière* (1923), *La Fugitive* (1925), *Le Temps retrouvé* (1927).

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le texte comprend deux phrases où s'enchaînent en cascades les propositions subordonnées :
a) 1re phrase : « *C'étaient* de ces chambres... qui... enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus... que l'atmosphère y tient en suspens ; odeurs naturelles... mais... »
b) 2e phrase :
- **« L'air y *était saturé* d'un silence si nourricier que...**
- **avant que j'entrasse..., on me *faisait attendre*... dans la... pièce où le soleil... était venu... devant le feu... qui badigeonnait...**
- **je *faisais* quelques pas...**
- **et le feu cuisant... les... odeurs dont l'air était grumeleux et qu'avait fait travailler... la fraîcheur..., il les *feuilletait*..., en faisant un... chausson où... je revenais toujours... »**

COMMENTAIRE SUIVI

1 **l. 1 à 16 :**
a) Expliquez l'image « les odeurs que dégagent les vertus » ; rapprochez-la de la locution « odeur de sainteté ». Pourquoi le phénomène est-il expliqué en termes scientifiques, l. 1 à 4?

b) Parmi les épithètes qui se rapportent aux odeurs, relevez celles qui, d'ordinaire, ne s'emploient que pour les êtres humains. Montrez comment les odeurs sont peu à peu personnifiées et identifiées à des ménagères provinciales. Expliquez le double sens des mots casanières, lingères, industrieuses.

c) Relevez les associations de sensations, entre les odeurs et les couleurs, les consistances, les saveurs, les températures.

d) Relevez des effets de sonorités, des rimes entre adjectifs qui se terminent de la même façon ; des rythmes réguliers.

2 **l. 17 à 40 :**

a) l. 17 à 18, relevez des effets de sonorités expressives. Étudiez le mélange des sensations.

b) Étudiez les images l. 23 à 27 : la personnification du soleil, la solidification progressive de l'odeur de suie.

c) l. 31 à 40 : relevez les termes culinaires. Retrouvez dans le texte la recette du chausson aux pommes. Étudiez le mélange des sensations ; montrez que les odeurs ont une consistance et un volume, et qu'elles permettent à l'imagination de modifier l'échelle des grandeurs.

SYNTHÈSE

3 *Relevez dans la 1re phrase les termes qui annoncent le thème culinaire de la 2e. Montrez ainsi que la composition du texte est plus poétique que narrative.*

Les odeurs des chambres de province font la synthèse entre la campagne et la maison, l'extérieur et l'intérieur, la nature et la culture.

4 *Relevez les termes qui illustrent cette opposition.*

Ce texte figure parmi les souvenirs d'enfance du narrateur.

5 *Quels aspects de la vie enfantine illustre-t-il?*

Ce texte est un morceau de bravoure, une gageure d'écrivain.

6 *Montrez les audaces du style : dimension des phrases, nombre des adjectifs, des expressions imagées.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Comparez ce texte avec la description par Balzac de la pension Vauquer. Montrez ce que Proust paraît devoir à Balzac ; en quoi il paraît plus artiste et plus esthète que Balzac.

Essai.

Montrez que ce texte ressemble à un poème en prose.

Création personnelle.

En imitant les procédés de Proust dans cette page, décrivez un autre type d'habitat : appartement de grande ville (les bruits remplaçant les odeurs), pavillon de banlieue, chalet de montagne, cabane de plage...

Un matin, Joseph K. est arrêté chez lui. Étrange arrestation, puisqu'il en ignore le motif, et qu'il est autorisé malgré tout à poursuivre son travail d'employé de banque. Une seule obligation : se rendre le dimanche suivant dans une banlieue éloignée pour arriver à 9 h. A l'adresse indiquée, il passe sous une immense porte, traverse une première cour, laisse de côté un petit passage qui mène à une autre cour, s'avance vers un escalier, hésite parce qu'il en voit trois autres, se décide pour le 1er, monte au 1er étage. Là, il n'ose pas demander le juge d'instruction, et fait semblant de chercher un menuisier, bon prétexte pour regarder à l'intérieur des appartements. D'ailleurs, beaucoup de portes sont ouvertes sur de misérables pièces à tout faire.

UN TRIBUNAL AU FOND D'UN LABYRINTHE

Franz Kafka

Quand une porte était fermée, K... frappait et demandait si le menuisier Lanz n'habitait pas là. La plupart du temps une femme ouvrait, écoutait la question et se retournait vers quelqu'un qui se redressait sur le lit.

— Ce monsieur demande s'il n'y a pas ici un menuisier Lanz.

— Un menuisier Lanz ? demandait-on du lit.

— Oui, disait K..., bien que le juge d'instruction ne fût pas là et qu'il n'eût plus rien à savoir.

Bien des gens pensaient qu'il devait tenir beaucoup à trouver ce menuisier Lanz ; ils réfléchissaient longuement et finissaient par nommer un menuisier, mais qui ne s'appelait pas Lanz, ou par dire un nom qui présentait avec celui de Lanz une lointaine ressemblance, ou encore ils allaient interroger le voisin, ou bien ils accompagnaient K... jusqu'à la porte de quelque appartement impossible où il pouvait y avoir à leur avis quelqu'un qui répondît au nom qu'on leur disait ou un monsieur qui saurait mieux renseigner K... Finalement, K... n'eut presque plus à interroger lui-même ; on le mena à peu près partout. Il en faillit déplorer sa méthode qui lui avait d'abord paru si pratique. Au cinquième étage, il décida de renoncer à ses recherches, prit congé d'un jeune ouvrier qui voulait très aimablement le mener un peu plus haut, et redescendit. Mais, dépité alors par l'inutilité de son entreprise, il finit tout de même par remonter et frappa à une porte du cinquième. La première chose qu'il vit dans la petite pièce fut une grande horloge qui marquait déjà dix heures.

— Est-ce ici chez le menuisier Lanz ? demanda-t-il.

— Entrez, dit une jeune femme aux yeux noirs en train de laver du linge d'enfants dans un baquet, en lui montrant de sa main savonneuse la porte ouverte de la pièce voisine.

***Franz Kafka* (Prague, 1883-1924).**
Tchèque d'expression allemande et de religion israélite, il fait des études de droit à l'université allemande, suit des stages chez un avocat, puis au tribunal correctionnel, prend un poste à hautes responsabilités dans une compagnie d'assurances ouvrières, qui lui laisse peu de loisirs pour écrire, mais le met en contact quotidien avec des ouvriers. Il s'intéresse vivement aux acteurs d'une troupe de théâtre yiddisch, qui représente à ses yeux la pureté de la vie juive ancestrale. Atteint de tuberculose, il consacre la plus grande partie de son temps à écrire, mais sa vie est troublée par une série de fiançailles et de ruptures douloureuses, avant la rencontre de Dora Dymant, près de qui il apprend l'hébreu et songe à partir pour la Palestine.

Escher, *Relativité.*
« Nous avons ici trois forces de gravité qui agissent perpendiculairement l'une à l'autre. Trois surfaces terrestres se coupent à angle droit et des êtres humains vivent sur chacune d'elles. Il est impossible pour les habitants de mondes différents de marcher, s'asseoir ou se tenir debout sur le même plancher car ils ont des conceptions différentes de l'horizontal et du vertical.

Cependant, il leur est possible de faire usage du même escalier. Sur l'escalier supérieur de cette gravure, deux personnes se déplacent côte à côte et dans la même direction et cependant l'une descend et l'autre monte. Un contact entre elles est hors de question car elles vivent dans des mondes différents et, par suite, n'ont pas connaissance de l'existence les uns des autres. »
(Commentaire de l'artiste) ▶

K... crut qu'il avait mis les pieds dans une réunion publique. Une foule de gens les plus divers emplissait une pièce à deux fenêtres autour de laquelle courait à faible distance du plafond une galerie bondée de monde et où les spectateurs ne pouvaient se tenir que courbés, la tête et le dos butant le plafond. Nul ne s'inquiéta de son entrée.

K..., trouvant l'air trop épais, ressortit et dit à la jeune femme qui l'avait sans doute mal compris :

— Je vous avais demandé un certain Lanz qui est menuisier de son état.

— Mais oui! dit la femme, vous n'avez qu'à entrer.

K... ne l'eût sans doute pas fait si elle n'avait saisi juste à ce moment la poignée de la porte en disant :

— Après vous il faut que je ferme ; personne n'a plus le droit d'entrer.

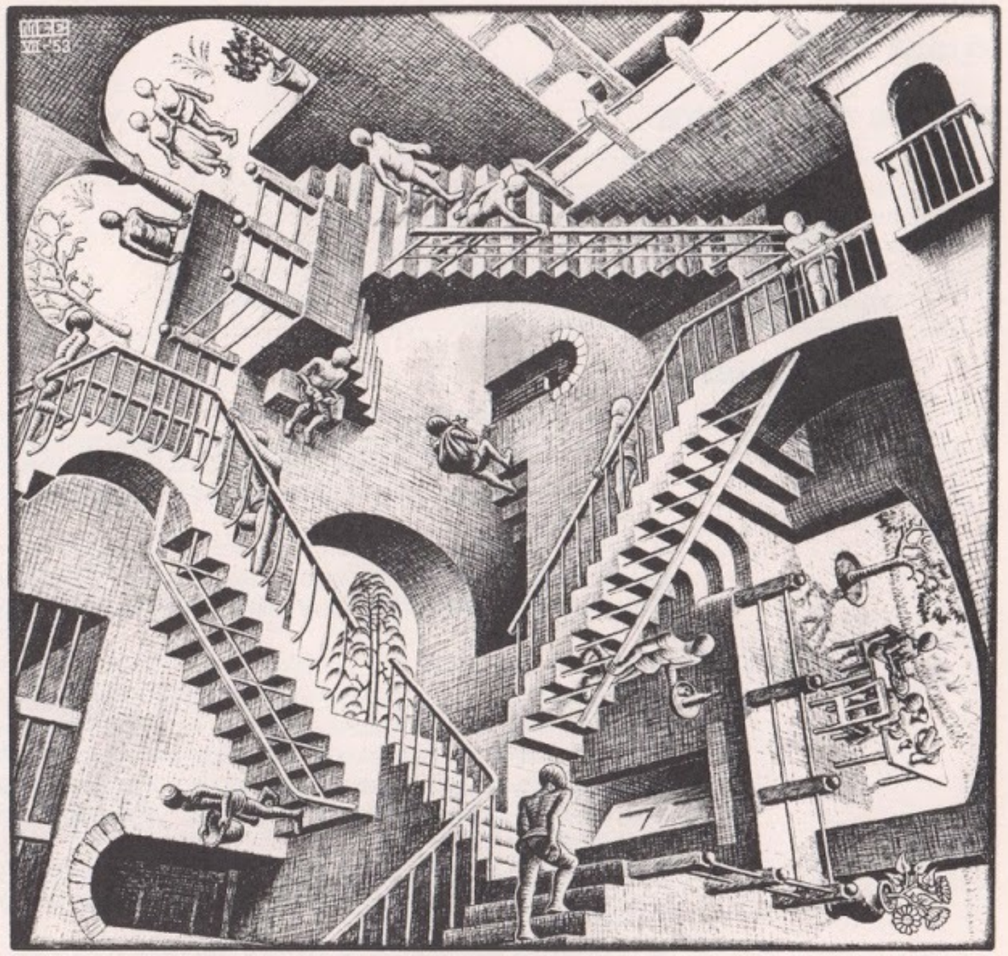
— C'est fort raisonnable, dit K..., mais la pièce est déjà trop pleine.

Puis il entra tout de même. Entre deux hommes qui s'entretenaient contre la porte — l'un faisait des deux mains le geste de donner de l'argent, l'autre le regardait dans les yeux — une main vint agripper K... C'était celle d'un petit jeune homme aux joues rouges.

— Venez, venez, disait-il.

K... se laissa conduire ; il s'aperçut que la cohue laissait un étroit passage qui devait séparer deux partis ; c'était d'autant plus vraisemblable que tout le long des deux premières rangées, celle de droite et celle de gauche, il ne vit pas un seul visage tourné vers lui, mais seulement les dos de gens qui n'adressaient leurs discours et leurs gestes qu'à une moitié de l'assemblée. La plupart étaient vêtus de noir et portaient de longues redingotes de cérémonie qui pendaient mollement sur leurs corps. C'était ce vêtement qui désorientait K... ; sans lui il aurait cru se trouver dans une réunion politique.

A l'autre bout de la pièce, où on le conduisit, une petite table avait été posée en large sur une estrade basse et couverte de gens comme le reste de la salle ; derrière la table, près du bord de cette estrade, un petit homme gras et essoufflé était assis, en train de parler, au milieu de rires bruyants, avec un homme qui se tenait debout derrière lui, les jambes croisées et les coudes appuyés sur le dossier de la chaise de son interlocuteur. Il agitait parfois les bras en l'air comme pour caricaturer quelqu'un ; le jeune homme qui conduisait K... eut peine à exécuter sa mission. Il avait déjà cherché par deux fois, en se levant sur la pointe des pieds, à annoncer son visiteur sans parvenir à se faire voir du petit homme. Ce ne fut que quand l'une des personnes de l'estrade eut attiré son attention sur le garçon que le petit homme se retourna et écouta



en se penchant la communication que l'autre lui chuchota. Puis il sortit sa montre et jeta un bref regard sur K...

— Vous auriez dû vous présenter, dit-il, il y a une heure et cinq minutes.

K... voulut répondre quelque chose, mais il n'en eut pas le temps, car, à peine l'homme eut-il fini de parler, qu'un murmure général s'éleva dans la moitié droite de la salle.

— Vous auriez dû vous présenter il y a une heure et cinq minutes, répéta alors l'homme en élevant la voix et en jetant les yeux sur le public.

FRANZ KAFKA, *Le procès*, trad. A. Vialatte, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 25 : errances dans l'immeuble.**
- **l. 26 à 46 : hésitations dans l'antichambre du tribunal.**
- **l. 47 à 85 : un étrange tribunal.**

STRUCTURES

1 *Étudiez l'organisation de l'espace. Montrez l'alternance, en longueur et en hauteur, des pièces et de leurs issues étroites, portes, escaliers, couloirs, passages. Montrez l'emboîtement et l'étroitesse des espaces clos, soulignez l'impression qui s'en dégage. Relevez ce qui concerne les portes : situation, ouverture et fermeture, franchissement.*

2 *Relevez les détails qui donnent à la scène un caractère sordide.*

3 *Étudiez les mouvements de Joseph K., ses hésitations, ses allers et retours. Relevez les détails qui montrent à la fois la passivité et la ténacité du personnage.*

SENS ET EFFETS

4 *Dégagez l'absurdité de la scène. Montrez d'abord combien est aléatoire la ruse de Joseph K., dérisoire et inefficace l'agitation des habitants de l'immeuble. Montrez que l'absurdité devient étrangeté dans les réponses de la jeune femme.*

5 *Dégagez l'étrangeté de l'univers représenté : dimensions et complexité de l'immeuble, trivialité de l'appareil judiciaire. Montrez que la description des mimiques les dépouille de leur sens et contribue à rendre le spectacle dérisoire et grotesque.*

6 *Comment la scène suscite-t-elle l'angoisse ? Dégagez l'horreur des lieux clos, l'anxiété et le sentiment de culpabilité que provoquent les horloges, les habits noirs, la présence du public.*

7 *Montrez que les hésitations de Joseph K., bourreau de lui-même, donnent l'impression que la fatalité le poursuit.*

8 *En quoi cette scène ressemble-t-elle à un cauchemar ?*

9 *Peut-on trouver de l'humour noir dans ce texte ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Comparez ce texte au passage de* La Métamorphose, *p. 119. Analysez dans les deux textes l'importance et la signification des lieux, les impressions produites par l'univers représenté, les procédés humoristiques.

Essai.

***Étudiez l'organisation de l'espace dans trois récits de Kafka :* Le Procès, Le Château, Le Terrier.**

Exposé.

***Étudiez le thème du labyrinthe dans des récits contemporains (Robbe-Grillet :* Les Gommes, Dans le labyrinthe ; *Borgès :* Fictions, L'Aleph ; *Butor :* L'Emploi du temps).**

Exposé.

Étudiez l'adaptation du* Procès *pour le cinéma réalisée par Orson Welles en 1962.

L'Éducation sentimentale *décrit la vie de Frédéric Moreau, de son entrée dans la vie à la maturité. Dans ce roman de la désillusion, le début et la fin du texte permettent d'étudier le temps romanesque sous tous ses aspects : bouleversements de la chronologie, variations du rythme narratif, relations entre l'histoire collective et la durée individuelle, coloration affective du vécu.*

JEUX SUR LA CHRONOLOGIE ET VARIATIONS DE RYTHME

Gustave Flaubert

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.

Des gens arrivaient hors d'haleine ; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation ; les matelots ne répondaient à personne ; on se heurtait ; les colis montaient entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, en avant, tintait sans discontinuer.

Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. A travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir.

M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine, où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller *faire son droit*. Sa mère, avec la somme indispensable, l'avait envoyé au Havre voir un oncle, dont elle espérait, pour lui, l'héritage ; il en était revenu la veille seulement ; et il se dédommageait de ne pouvoir séjourner dans la capitale, en regagnant sa province par la route la plus longue.

GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*.

Sur le pont du navire, Frédéric rencontre Madame Arnoux (voir p. 81). Il éprouve immédiatement pour elle un amour sans espoir, qu'il essaie d'oublier dans une liaison avec la facile Rosanette, puis dans un projet de mariage avec l'ambitieuse Madame Dambreuse.

Dans la dernière partie, au chapitre 5, il renonce à ce mariage, en décembre 1851, au moment où le coup d'État met fin à la 2e République et inaugure le Second Empire.

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur.

Vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante, comme il était seul dans son cabinet, une femme entra.

— Madame Arnoux!

— Frédéric!

(Ibid.)

Les retrouvailles sont en réalité des adieux : à onze heures vingt-cinq, Madame Arnoux, après avoir coupé une mèche de ses cheveux blancs, quitte Frédéric pour toujours.

Vers le commencement de cet[1] hiver, Frédéric et Deslauriers[2] causaient au coin du feu, réconciliés encore une fois, par la fatalité de leur nature qui les faisait toujours se rejoindre et s'aimer.

Chacun d'eux résume et commente pour l'autre sa vie manquée : « Exhumant leur jeunesse, à chaque phrase, ils se disaient : — Te rappelles-tu ? » Et ils évoquent les vacances de 1837, où ils étaient allés chez la Turque, qui tenait à Nogent une maison de prostitution.

Or, un dimanche, pendant qu'on était aux Vêpres, Frédéric et Deslauriers, s'étant fait préalablement friser, cueillirent des fleurs dans le jardin de Mme Moreau, puis sortirent par la porte des champs, et, après un grand détour dans les vignes, revinrent par la Pêcherie et se glissèrent chez la Turque, en tenant toujours leurs gros bouquets.

1. On ne sait pas de quel hiver il s'agit. Mais on pourrait le situer au moment où le roman a paru : en novembre 1869.

2. *Deslauriers.* Ami d'enfance de Frédéric.

Frédéric présenta le sien, comme un amoureux à sa fiancée. Mais la chaleur qu'il faisait, l'appréhension de l'inconnu, une espèce de remords, et jusqu'au plaisir de voir, d'un seul coup d'œil, tant de femmes à sa disposition, l'émurent tellement, qu'il devint très pâle et restait sans avancer, sans rien dire. Toutes riaient, joyeuses de son embarras ; croyant qu'on s'en moquait, il s'enfuit et comme Frédéric avait l'argent, Deslauriers fut bien obligé de le suivre.

On les vit sortir. Cela fit une histoire qui n'était pas oubliée trois ans après.

Ils se la contèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre ; et, quand ils eurent fini :

— C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.

— Oui, peut-être bien? c'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Deslauriers.

(Ibid.)

ÉTUDE DU TEXTE

1. *Relevez les dates citées dans cet ensemble de textes. Calculez l'âge de Frédéric aux différents moments évoqués. Expliquez le sens du retour en arrière qui clôt le roman : quelle conception de la vie révèle-t-il? Cherchez la signification symbolique des saisons et des heures à chacun des épisodes du récit.*

2. *Comment sont exprimés l'espoir, au début, le vide, au chapitre 6, la nostalgie, à la fin? Montrez que Frédéric est tourné d'abord vers l'avenir, puis vers le présent, enfin vers le passé.*

3. *Étudiez le rythme de la narration : quelle portion de temps est décrite en 1, l. 1 à 10? En 6, l. 1 à 11? Que signifie une telle variation de rythme? Pourquoi les années de maturité de Frédéric sont-elles résumées et non décrites en détail? Relevez dans ce résumé les termes péjoratifs, qui évoquent des sentiments négatifs.*

4. *Bien que Frédéric ne s'intéresse guère à la politique, montrez le parallélisme entre son histoire et celle de la France au XIXe siècle : que signifie la coincidence entre le renoncement du héros et le Coup d'État de 1851?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Étudiez la technique des retours en arrière dans un roman de Faulkner : **Le Bruit et la Fureur.**

Recherche collective.

Étudiez le rythme de la narration dans **Madame Bovary.**

Création personnelle.

Rédigez un court récit où vous modifierez le rythme de la narration de manière systématique.

Mêlant ses opinions et les événements du jour au récit de sa vie passée, le narrateur, au 13e chapitre de son 4e livre, dans **la Vie et les opinions de Tristram Shandy,** *de Sterne, en est encore à raconter le jour de sa naissance. Il s'inquiète du retard pris dans son travail, et des conséquences pour son lecteur, pour lui-même, pour le commerce du papier et des plumes d'oies.*

Lawrence Sterne

QUATRE VOLUMES POUR UNE JOURNÉE

J'ai ce mois-ci douze mois de plus qu'il y a juste un an ; or, comme, parvenu à peu près au milieu de mon quatrième volume, je n'ai retracé que l'histoire de ma première journée, il est clair que j'ai aujourd'hui trois cent soixante-quatre jours à raconter de plus jusqu'à l'instant où j'entrepris mon ouvrage. Ainsi au lieu d'avancer dans mon travail à mesure que je le fais, comme un écrivain ordinaire, j'ai reculé de trois cent soixante-quatre fois trois volumes et demi, si chaque jour de ma vie doit être aussi plein que celui-ci (pourquoi pas ?) et si les événements et les opinions qui l'emplissent doivent être traduits aussi longuement (et pourquoi les couperais-je ?). En outre comme à cette allure je vis trois cent soixante-quatre fois plus vite que je n'écris, il s'ensuit, n'en déplaise à Votre Excellence, que plus j'écris plus j'aurai à écrire et plus, par conséquent, Votre Excellence aura à lire.

La vue de Votre Excellence ne risque-t-elle pas d'en souffrir ?

La mienne s'en accommodera et n'étaient mes opinions[1] qui me feront mourir, je sens que je vivrais assez bien de cette même vie à écrire, ou si l'on veut de ces deux belles vies à vivre.

Quant à l'idée d'écrire douze volumes par an, soit un par mois, elle ne change rien à ce que j'aperçois de mon avenir : je puis écrire autant que je voudrai et piquer en plein sujet comme Horace le recommande, je ne me rejoindrai jamais fût-ce par la plus effrénée des galopades. Car en mettant les choses au pire pour moi j'aurai dans tous les cas un jour d'avance sur ma plume : or un jour vaut bien deux volumes et deux volumes valent bien un an.

Que le Ciel favorise donc les papeteries en ce règne propice qui s'ouvre devant nous et où la Providence favorisera, j'en suis sûr, toute entreprise.

Quant à la reproduction des Oies[2], je n'en suis pas inquiet ; la Nature a des bontés sans limites et je ne manquerai jamais d'instrument pour mon travail.

L. STERNE, *La Vie et les opinions de Tristam Shandy, gentleman* (IV, 3) trad. C. Mauron.

1. Il risque sa vie à les exprimer.

2. Ce sont elles qui fournissent les plumes, instruments de l'écriture.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 14 : calcul du retard pris dans le travail d'écriture.**
- **l. 15 à 18 : conséquences pour le lecteur et le narrateur.**
- **l. 19 à 25 : vitesses comparées de l'écriture et de la vie.**
- **l. 26 à 31 : conséquences sur le commerce du papier et la production des plumes d'oies.**

STRUCTURES

Dégagez l'humour du texte en montrant le contraste entre :

1 un sérieux apparent :

a) Relevez tout ce qui donne au raisonnement une apparence d'incontestable rigueur : truisme, formules de liaisons logiques, précision des nombres, formules arithmétiques.*

b) En quels termes le narrateur s'adresse-t-il au lecteur ? A quoi voyez-vous son respect apparent, ses prévenances ?

c) Montrez que l'écrivain prend son travail au sérieux, qu'il a à cœur d'être exhaustif.

d) Dégagez l'optimisme apparent qui s'exprime l. 26 à 31.

2 l'absurdité des affirmations :

a) Expliquez le sophisme des l. 11 à 13.

b) Qu'y a-t-il d'absurde dans le travail de l'écrivain ? Montrez que l'énorme prolifération des pages à lire et à écrire peut donner le vertige.

SENS ET EFFETS

3 *Montrez l'absurdité de la « galopade » évoquée l. 23.*

4 *Montrez que le respect et les attentions du narrateur pour son lecteur sont feintes : croyez-vous que seule la vue du lecteur soit mise à l'épreuve par une telle masse de pages à lire ?*

5 *Dégagez la portée philosophique de l'humour et du non-sens dans cette page. Montrez que Sterne tourne en dérision le récit et la littérature.*

6 *Montrez le vertige que peut susciter toute comparaison entre le temps de la vie et le temps de l'écriture.*

Lawrence Sterne **(Irlande, 1713-1768). Prêtre anglican tranquille et bon vivant, il devint brusquement célèbre dans la bonne société londonienne après la publication de *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1759). Après un séjour en France, il commença *Voyage sentimental en France et en Italie,* où il décrit, sur le mode de l'humour mélancolique qui lui est propre, de petits tableaux sur les mœurs françaises et les galanteries parisiennes.**

Le 1er mai, Jacques Revel, personnage de **L'Emploi du temps,** *de Michel Butor, entreprend de raconter son séjour à Bleston, ville qui ressemble beaucoup à Manchester, et où il s'ennuie depuis son arrivée, le 1er octobre précédent. Mais l'entreprise est plus longue qu'il ne le prévoyait, parce qu'il mêle aux souvenirs d'octobre les souvenirs de la semaine qui vient de s'écouler. Bientôt, le 28 juillet, il est encore retardé par la relecture de ce qu'il a écrit à partir du mois de mai. Les événements des trois époques se superposent, s'éclairent ou s'obscurcissent mutuellement.*

Michel Butor

LABYRINTHE TEMPOREL

Michel Butor **(Mons-en-Barœul, 1926). Professeur de philosophie en France et à l'étranger, il est un des « chefs de file» du « Nouveau Roman» (voir p. 161) :** ***Passage de Milan*** **(1954),** ***L'Emploi du temps*** **(1956),** ***La Modification*** **(1957). Également essayiste :** ***Essais sur les modernes*** **(1964),** ***Essais sur le roman*** **(1969); auteur d'un opéra,** ***Votre Faust*** **(1962) et de** ***Stéréoscopies,*** **récits-poèmes composés par assemblage à partir de lambeaux de textes variés, articles de journaux, annonces publicitaires, avec des variations de typographie :** ***Mobile*** **(1962),** ***6 810 000 l. d'eau par seconde*** **(1965).**

J'ai devant les yeux cette première page datée du jeudi 1er mai, que j'ai écrite tout entière à la lumière de ce jour finissant, voici trois mois, cette page qui se trouvait tout en bas de la pile qui s'est amassée lentement devant moi depuis ce temps-là, et qui va s'accroître dans quelques instants de cette autre page que je raye de mots maintenant ; et je déchiffre cette phrase que j'ai tracée en commençant : « Les lueurs se sont multipliées », dont les caractères se sont mis à brûler dans mes yeux quand je les ai fermés, s'inscrivant en flammes vertes sur fond rouge sombre, cette phrase dont j'ai retrouvé les cendres sur cette page quand j'ai rouvert mes paupières, ces cendres que je retrouve maintenant.

Le soleil avait quitté ma table ; il s'était enfoncé derrière les cheminées de la maison qui est à l'angle de Dew Street, et j'ai écrit cette seconde phrase : « C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée », m'enfonçant de plus en plus dans ce mois d'octobre, dans cette première nuit, « lorsque peu à peu, je me suis dégagé de ma somnolence, dans ce coin de compartiment où j'étais seul face à la marche », comme je m'y enfonce de nouveau en la lisant et la copiant, comme je m'y réveille de nouveau « près de la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie ».

Le cordon de phrases qui se love* dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1er mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane[1] parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcours, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore.

Cette page datée du 1er mai, je vais la remettre à sa place sous la pile de celles qui l'ont suivie, sur cette table couverte des mêmes objets que ce 1er mai, des mêmes documents sur le coin gauche, du même exemplaire du plan de la ville, neuf ce jour-là, que je venais de racheter quelques jours auparavant à Ann Bailey[2], du même exemplaire du « Meurtre de Bleston »[3], du schéma des lignes des bus, du guide et de la notice illustrée de la Nouvelle Cathédrale.

Le lendemain, j'ai continué, puis peu à peu presque tous les soirs de semaine depuis, m'enfermant dans cette recherche que je ne prévoyais, certes, ni si lente ni si dure, m'imaginant alors qu'à la fin du mois de juillet j'aurais depuis longtemps terminé non seulement mon récit de l'automne, mais celui de l'hiver et du printemps jusqu'à la fin d'avril ; et le surlendemain, le samedi, je me suis retrouvé solitaire comme en ces premiers jours d'octobre que j'allais décrire, parce que Lucien[4] était de garde à son hôtel comme il l'était hier et avant-hier pour la dernière fois, puisqu'il quitte Bleston dimanche, solitaire tournant dans Alexandra Place, errant de gare en gare, déjeunant au buffet de Hamilton Station, buvant pinte* sur pinte, puis longeant la Slee jusqu'au soir pluvieux.

MICHEL BUTOR, *L'Emploi du temps,* éd. de Minuit.

1. Fille de Minos, roi de Crète ; elle donna à Thésée un long fil qui lui permit de sortir du labyrinthe après avoir tué le Minotaure. Au figuré : fil conducteur.

2. Jeune Anglaise dont Revel est tombé amoureux, mais qu'il a négligée pour écrire ses mémoires.

3. Roman policier dont l'action se passe à Bleston.

4. Jeune Français dont Revel a fait la connaissance.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 21 : lecture et copie de la 1re page des *Mémoires*.**
- **l. 22 à 36 : le livre, fil d'Ariane dans le labyrinthe de Bleston.**
- **l. 37 à 48 : souvenir des deux premiers jours d'écriture.**

COMMENTAIRE SUIVI

1 **l. 1 à 21 :**

a) Par quels procédés le temps est-il représenté? Relevez les dates, les nombres en série, l'image de la pile qui augmente.

b) Étudiez les relations entre les deux premières phrases du livre et le commentaire qu'en fait le narrateur : relevez les trois occurrences du verbe s'enfoncer.

c) Relevez tous les termes qui évoquent des sensations visuelles ; quelles relations peut-on établir entre eux?

2 **l. 22 à 36 :**

a) Par quelle image spatiale le temps est-il représenté? Comment cette image mythologique est-elle modifiée et compliquée?

b) Qu'y a-t-il de commun entre tous les objets placés sur la table de Revel? Montrez qu'ils ont la même fonction symbolique, que ce sont tous des guides dans l'espace et l'histoire de Bleston.

3 **l. 37 à 48 :**

a) Relevez les dates. Étudiez le jeu des souvenirs, des souvenirs de prévisions, des prévisions concernant le travail du souvenir (l. 37 à 42).

b) Étudiez les analogies entre mai et octobre, entre mai et juillet, par l'intermédiaire du personnage de Lucien.

SENS ET EFFETS

4 *Dégagez les analogies que le texte établit entre le temps et l'espace.*

5 *Montrez comment le texte produit l'impression de vertige que donne toute réflexion sur le temps.*

6 *Quel sens peut-on trouver dans ce texte au travail de l'écriture? Montrez tout ce qu'il a d'essentiel, de dérisoire et d'impossible à la fois.*

M. Butor est un grand amateur de science-fiction.

7 *Est-ce manifeste dans ce passage?*

RECHERCHES ET ESSAIS

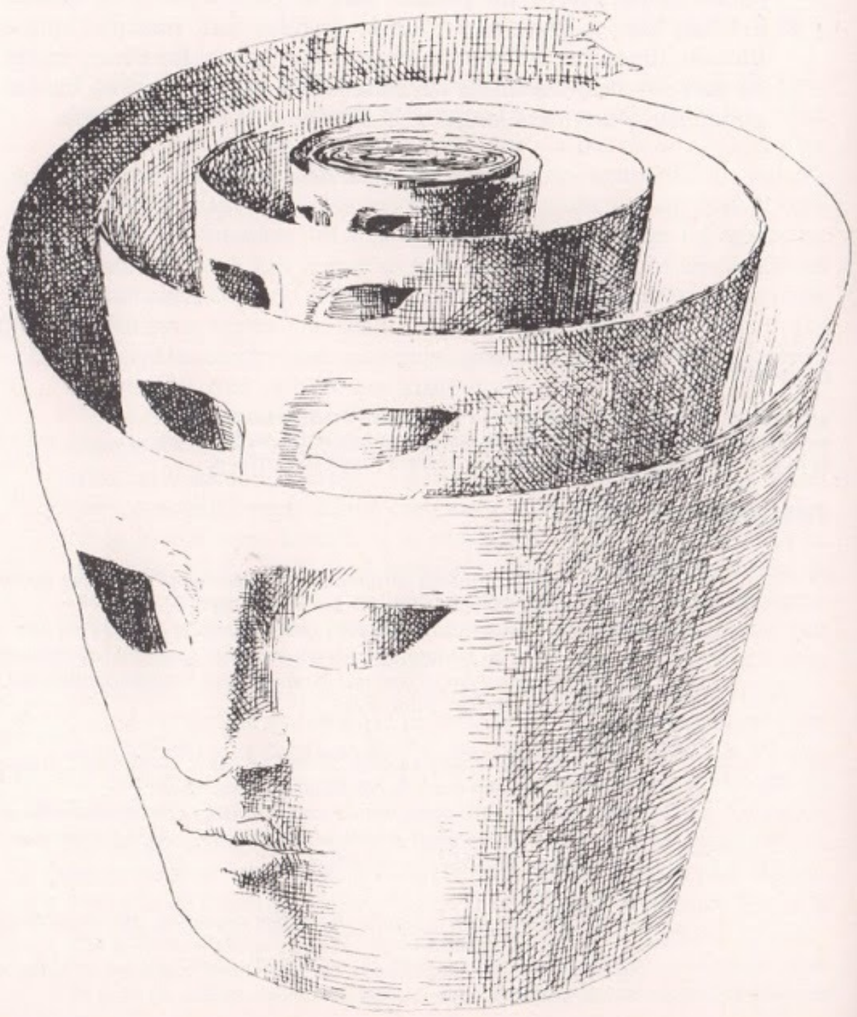
Essai.

Comparez le texte de Butor et celui de Sterne. Relevez les traits communs, la situation du narrateur, l'objet de sa réflexion, l'humour du récit. Comment Butor a-t-il transformé, compliqué, élaboré le texte de Sterne?

Étude.

Étudiez la structure temporelle de L'Emploi du temps.

Sur quelle énigme et quelle mystification repose-t-elle?



Gourmelin, *Le déroulement de l'histoire.*
Le motif du labyrinthe, développé par Michel Butor, combine celui de la spirale et de la tresse. Il présente les deux aspects que prend l'infini dans l'imaginaire : « infini perpétuellement en devenir de la spirale... infini de l'éternel retour figuré par la tresse ».
(Marcel Brion, *Léonard de Vinci*) ►

LE « NOUVEAU ROMAN »

« Nouveau Roman est une appellation commode mise en circulation par les journalistes, pour désigner un certain nombre de tentatives qui, dans l'anarchie des recherches individuelles, ont convergé dans le refus de certaines formes romanesques » (Nadeau). Ce refus porte sur « quelques notions périmées » (titre d'un article de Robbe-Grillet, dans *Pour un Nouveau Roman*).

Le personnage : à l'époque du numéro matricule, « le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une conscience plus vaste, moins anthropocentriste ». S'il y a des personnages, ils sont souvent réduits à un regard (*La Jalousie,* p. 187), ou à une voix (romans de S. Beckett).

L'histoire : « Raconter est devenu proprement impossible. » L'intrigue est disloquée, « ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude ».

L'engagement : « L'engagement, c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage. »

La forme et le contenu : c'est en modifiant les formes, et non les contenus, qu'on fait évoluer le roman.

Ces refus tendent à faire du romancier un chercheur : « Le Nouveau Roman n'est pas une théorie, c'est une recherche ». Ils associent le lecteur à cette recherche, en lui donnant le texte comme un puzzle à reconstituer. Ce que l'auteur lui demande, « ce n'est plus de recevoir un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre », d'y découvrir une énigme et d'y déchiffrer un secret.

Quelques noms, quelques titres :

1953 A. Robbe-Grillet : *Les Gommes.*
1954 M. Butor : *Passage de Milan.*
1955 A. Robbe-Grillet : *Le Voyeur.*
1956 M. Butor : *L'Emploi du Temps* (voir p. 159).
1956 N. Sarraute : *L'Ère du Soupçon.* (texte théorique).
1957 A. Robbe-Grillet : *La Jalousie* (voir p. 187).
1957 M. Butor : *La Modification* (voir p. 201).
1958 M. Duras : *Moderato Cantabile.*
1959 N. Sarraute : *Le Planétarium* (voir p. 226).
1960 M. Butor : *Degrés.*
1961 Cl. Simon : *La Route des Flandres.*
1962 M. Butor : *Mobile.*
1963 A. Robbe-Grillet : *Pour un Nouveau Roman* (texte théorique).
1964 M. Butor : *Essais sur le roman* (texte théorique).

Le Temps retrouvé, *dernière section de* **A la Recherche du temps perdu,** *a été publié en 1927, cinq ans après la mort de Proust. Bien que le mot « fin » figure sur le manuscrit, la mise au point définitive a été interrompue par la mort de l'auteur.*

« Il en résulte que cette partie du manuscrit est celle où l'adjonction de « marges », béquets et « paperoles » sont les plus nombreuses. Il semble que Proust les ait jetées hâtivement, se réservant pour plus tard de les raccorder, ne serait-ce que grammaticalement, aux textes à l'intérieur duquel elles s'insèrent, négligeant même souvent de signaler l'emplacement exact de cette insertion », écrit le dernier éditeur de l'ouvrage (La Pléiade, 1953).

Après une longue retraite, le narrateur, au cours d'une réception chez les Guermantes, fait deux découvertes bouleversantes : il décide de rédiger un livre dont le temps serait le matériau, et il découvre brutalement les ravages du temps sur ses amis et sur lui-même, donc l'angoisse de ne pouvoir réaliser l'œuvre entrevue.

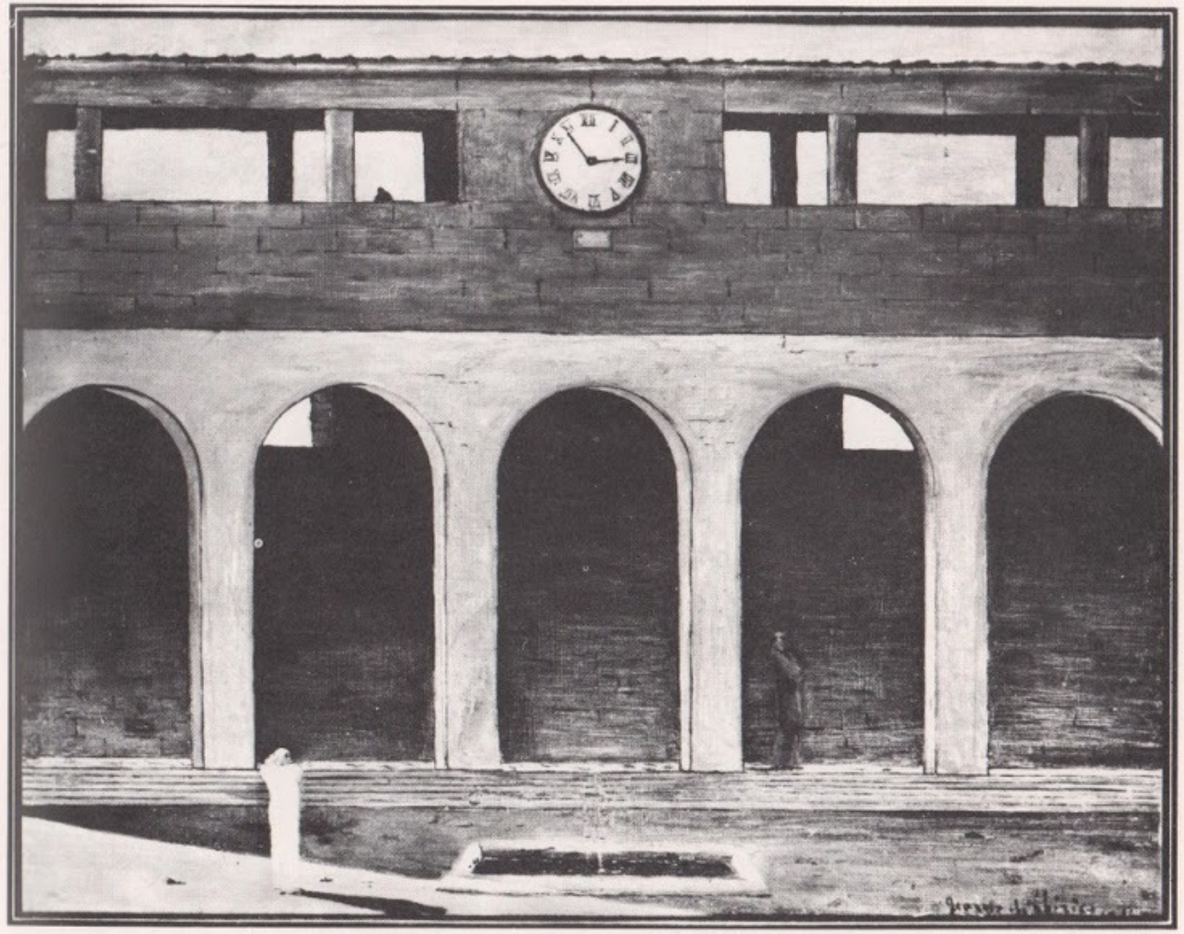
Marcel Proust

SUR LES ÉCHASSES DU TEMPS

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette[1] du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années.

Je venais de comprendre pourquoi le duc de Guermantes, dont j'avais admiré, en le regardant assis sur une chaise, combien il avait peu vieilli bien qu'il eût tellement plus d'années que moi au-dessous de lui, dès qu'il s'était levé et avait voulu se tenir debout, avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques sur lesquels il n'y a de solide que leur croix métallique et vers lesquels s'empressent des jeunes séminaristes gaillards, et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient.

1. Premier souvenir exaltant du narrateur : moment où le tintement de la sonnette annonçait le départ des visiteurs importuns, et le retour de la mère au chevet de son fils (voir début de *A la Recherche du Temps perdu : Du côté de chez Swann*).



Chirico (1888), *L'Énigme de l'heure.*
Le surréaliste Chirico symbolise ici le temps selon une thématique personnelle qu'expriment à la fois les motifs de ses tableaux, arcades, places presque désertes, et leurs titres : *Énigme de l'arrivée, Angoisse du départ, Énigme de la fatalité, Voyage anxieux...*

Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure — puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le Temps.

MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu : Le temps retrouvé,* éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 11 : un sentiment de fatigue et d'effroi.**
- **l. 12 à 23 : les vivantes échasses du temps.**
- **l. 24 à 34 : avoir la force d'écrire un livre sur le Temps.**

STRUCTURES

1 *Comment la métaphore est-elle construite? Décrivez les étapes de cette construction : le vertige, les échasses, les échasses de géant.*

2 *Relevez les métaphores annexes. Quelle image monstrueuse l'expression « en moi pourtant », l. 10, amène-t-elle par la suite? Qu'apporte de nouveau la comparaison du duc de Guermantes avec un vieil archevêque?*

Le narrateur projette de faire ce que l'auteur a fait précisément dans son livre : le livre raconte les faits qui ont amené le narrateur à écrire le livre qui raconte les faits qui... et ainsi de suite.

3 *Montrez, à l'aide de cette page, que la structure du roman tout entière est cyclique, que la fin ramène au début.*

SENS ET EFFETS

D'ordinaire, le temps est comparé à une ligne horizontale : quand on est vieux, on a sa vie « derrière soi ».

4 *Comment Proust a-t-il transformé ce cliché?*

Rapprochez ce passage d'une phrase de *Du côté de chez Swann*, au moment où une sensation un peu vive ranime des souvenirs : « Je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées. »
Proust n'a pas eu le temps de terminer le livre auquel il a consacré totalement ses douze dernières années.

5 *Montrez ce qu'a de pathétique ce rapprochement entre l'auteur et le narrateur.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude comparative.

Comparez ce texte avec le passage du* Père Goriot, *p. 142 ; montrez que si, pour Balzac, l'espace est une sécrétion humaine, pour Proust, c'est le temps qui joue ce rôle.

Essai.

Montrez que, dans ce fragment, Proust applique la règle qu'il assigne à l'écrivain :
« On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets, posera leur rapport... quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. »

Essai.

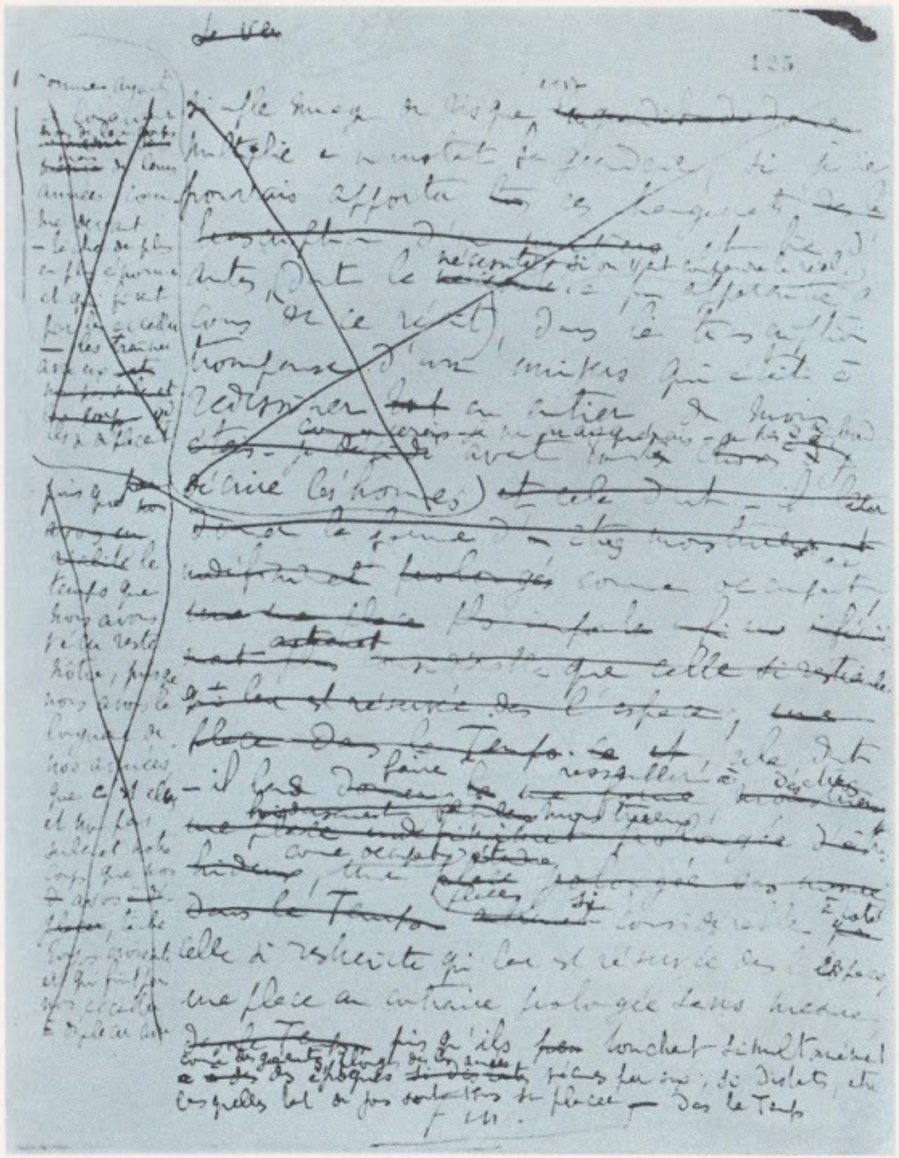
D'après les textes p. 146 et 184, dégagez ce qui vous paraît caractériser la manière de Proust : goût pour les métaphores scientifiques, valeur des métaphores, dimension et construction des phrases.

Exposé.

Rapprochez la structure temporelle de* A la Recherche du temps perdu *et celle de* L'Éducation sentimentale *(voir p. 153).

Exposé.

Rapprochez* A la Recherche du Temps perdu *d'autres romans qui racontent la rédaction d'un roman :* Les Faux-Monnayeurs *et* Paludes, *de Gide,* L'Emploi du temps *de Butor (voir p. 159).

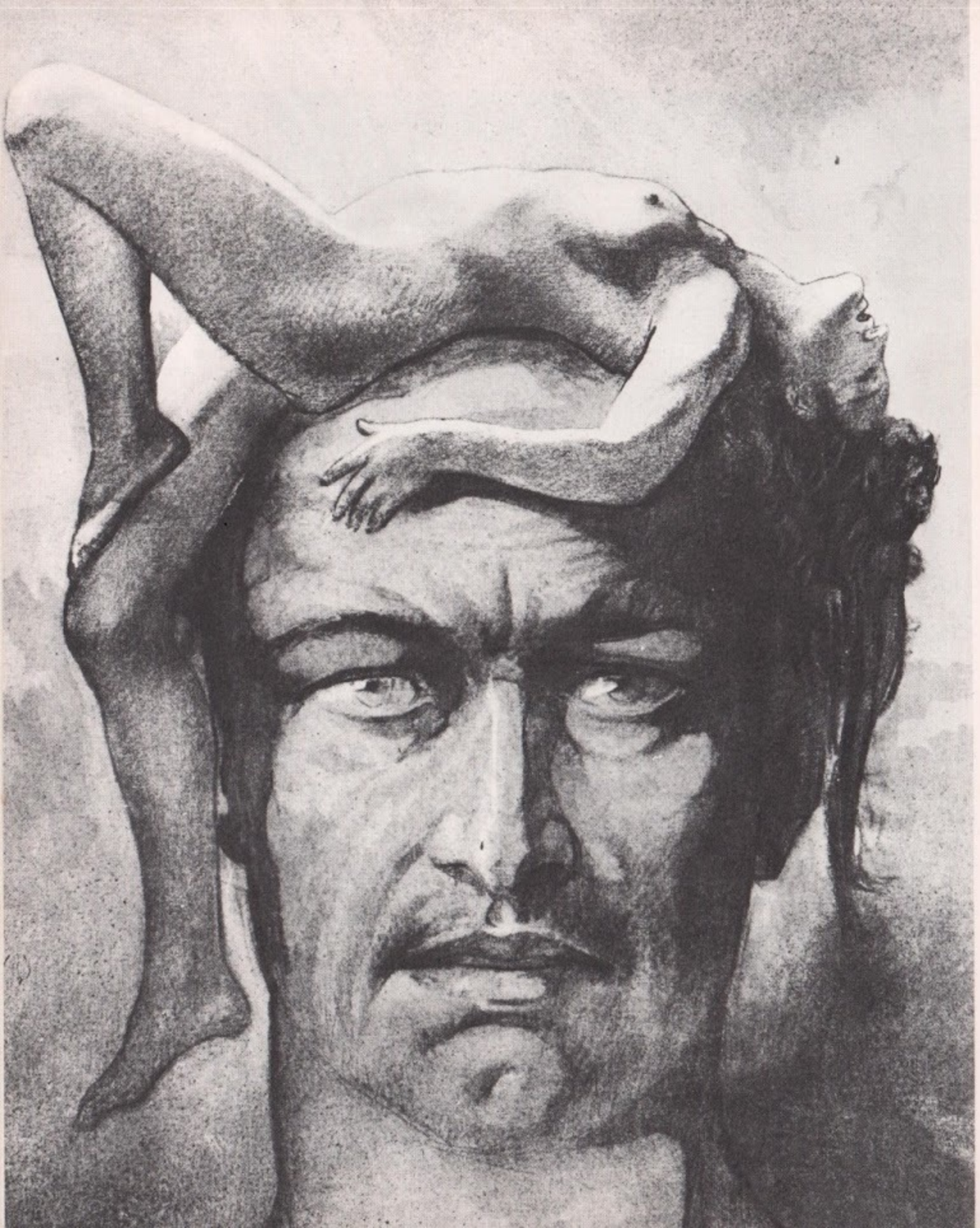


Béquets marginaux:

« comme ayant la longueur non de leurs corps mais de leurs années, comme devant — tâche de plus en plus énorme et qui finit par les accabler — les traîner avec eux quand ils se déplacent. »

« puisque le temps que nous avons vécu reste nôtre, puisque nous avons la longueur de nos années, que c'est elles et non pas seulement notre corps que nous avons, tâche toujours croissante et qui finit par nous accabler, à déplacer avec. »

***Le Temps retrouvé* : dernière page du manuscrit.**
Note de l'éditeur (La Pléiade) : « La dernière page du Ms., presque entièrement biffée, ne s'enchaîne pas à la précédente. Elle reprend un passage antérieur : « simple nuage de risque en multiplie en un instant la grandeur, si je ne pouvais apporter ces changements et bien d'autres (dont la nécessité, si on veut comprendre le réel, a pu apparaître au cours de ce récit), dans la transcription trompeuse d'un univers qui était à redessiner en entier, du moins ne manquerais-je pas d'abord avant tout à y décrire les hommes, et cela dût-il leur donner la forme d'êtres monstrueusement et indéfiniment prolongés, comme occupant une place plus considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place dans le Temps. »



III. LES PERSONNAGES

Les personnages de roman ne sont pas des personnes. Composés systématiquement à l'aide de procédés plus ou moins conventionnels, ils représentent aussi bien des types sociaux, des caractères, des forces mythiques et des idées que des personnes : ce sont des signes.

1. Le système des personnages dans un récit

Les personnages d'un récit ne sont pas créés un à un : ils forment un ensemble organisé selon une structure propre à chaque récit. Pour la dégager, il faut dresser la liste des personnages et les classer selon leurs ressemblances et les différences qui les opposent.

Types de classement.

D'après :

— *le comportement :* les actifs et les passifs (*Le Père Goriot,* p. 177 : le meneur et le complice); les forts et les faibles, les idéalistes et les calculateurs (*Madame Bovary,* p. 15), etc.;

— *la situation sociale :* ouvriers et bourgeois (*Germinal,* p. 21), exploiteurs et exploités (*Voyage au bout de la nuit,* p. 54), officiers et soldats (*Voyage au bout de la nuit,* p. 70, *Août 14,* p. 74);

— *la situation dans le groupe :* l'individu isolé et le groupe uni (*La Métamorphose,* p. 119, *Le Père Goriot,* p. 180);

— *l'âge :* vieux, jeunes, homme de quarante ans (*Le Père Goriot,* p. 174);

— *l'idéologie :* les révolutionnaires et les traîtres (*La Condition humaine,* p. 28).

Contrastes et complémentaires.

Les personnages sont construits pour se mettre en valeur les uns les autres : ils forment des contrastes ou se complètent l'un l'autre.

Exemples de groupes antithétiques ou complémentaires :

Astrée et ses compagnes (*L'Astrée,* p. 99), Don Quichotte et Sancho (p. 39), Jacques et son maître (*Jacques le fataliste,* p. 197), Vautrin et Rastignac (*Le Père Goriot,* p. 174), Madame Arnoux et son mari (*L'Éducation sentimentale,* p. 81), Lennie et George (*Des Souris et des Hommes,* p. 214).

Rôle dans l'action.

Le récit peut être considéré comme le développement d'une forme verbale; dans ce cas, il faut en chercher le sujet et l'objet, le complément d'agent et d'attribution, les compléments circonstanciels. Les personnages peuvent alors remplir les rôles suivants :

— *sujet ou objet de l'action.* Charles Bovary (sujet) demande en mariage Emma (objet);

— *opposant ou aide :* le père Rouault est l'aide; il n'y a pas ici d'opposant;

— *donateur ou bénéficiaire :* Charles est le bénéficiaire; Rouault et Emma sont les donateurs successifs. Un même personnage peut donc jouer plusieurs rôles en même temps.

◀ **Lobel Riche :** Composition pour *Salammbô* de Flaubert (1936).
Cette gravure illustre la conception du romancier qui a prévalu depuis le romantisme jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, et qui voit en lui un démiurge, un créateur d'êtres en miniatures : les personnages de roman.

2. Éléments pour composer un personnage

Ce qu'on appelle « personnage de roman », c'est l'illusion d'une personne réelle obtenue à l'aide de moyens très divers, composée d'éléments disparates dont aucun n'est indispensable. Un personnage peut être :

Un rôle dans l'action : (Vautrin, le hors-la-loi, dans *Le Père Goriot,* p. 180), ou une constante dans le comportement (Vautrin est un homme au regard pénétrant).

Une identité : un nom (sauf dans *Le Procès,* p. 149, *La Jalousie,* p. 187), un passé (*Le Père Goriot :* Rastignac, dont l'enfance a été pauvre), une situation sociale (*Germinal;* Étienne Lantier est chômeur, p. 134), un aspect physique (Vautrin, dans *Le Père Goriot,* p. 174, Albertine, dans *A la Recherche du temps perdu,* p. 184).

Un point de vue : une restriction de champ (tour à tour Fabrice et Clélia, dans *La Chartreuse de Parme,* p. 210), une intériorité (Mme de Clèves, M. de Nemours, M. de Clèves, dans *La Princesse de Clèves,* p. 205).

Une voix, un style : style écrit (dans le roman par lettres, *La Nouvelle Héloïse, Les Liaisons dangereuses, Les Souffrances du jeune Werther),* style oral, direct dans le dialogue (*Le Père Goriot,* p. 180), indirect, indirect libre (*La Chartreuse de Parme,* p. 210, *Le Planétarium,* p. 226), monologue intérieur (*Ulysse,* p. 222, *Le Sous-Sol,* p. 218).

3. Comment présenter des personnages

Voici, à titre d'exemples, quelques procédés de présentation :

— Décrire un comportement (*Le Père Goriot,* p. 180, *La Clé de Verre,* p. 209, *Des Souris et des Hommes,* p. 214), rapporter des paroles effectives ou intérieures.

— Faire un portrait physique et moral (*Le Père Goriot,* p. 174).

— Analyser, commenter ou juger une intériorité, des sentiments, un caractère (*La Princesse de Clèves,* p. 205, *La Chartreuse de Parme,* p. 210).

— Montrer l'effet produit sur d'autres personnages; rapporter les jugements des autres sur le héros (*Le Père Goriot,* p. 180, *Le Planétarium,* p. 226).

4. Comment interpréter un personnage

Puisque un personnage n'est pas une personne mais un signe, il faut le déchiffrer, chercher en lui les obsessions d'un auteur, d'une classe sociale, d'un inconscient collectif.

Le romancier et ses personnages.

Il serait vain de chercher dans l'expérience de l'auteur le modèle d'un personnage : les personnages sont plutôt les produits de désirs : « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible... Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel ». (A. Thibaudet)

Personnages et types sociaux.

De la même manière, le personnage n'est pas le portrait ou le reflet d'une classe sociale. Il en incarne les aspirations ou les angoisses. Il est une figure du désir, désir de l'auteur mais aussi des lecteurs auxquels il s'adresse, du milieu où ils vivent (voir *Comme un conte de fées,* p. 104, *Germinal,* le personnage d'Étienne Lantier, p. 134).

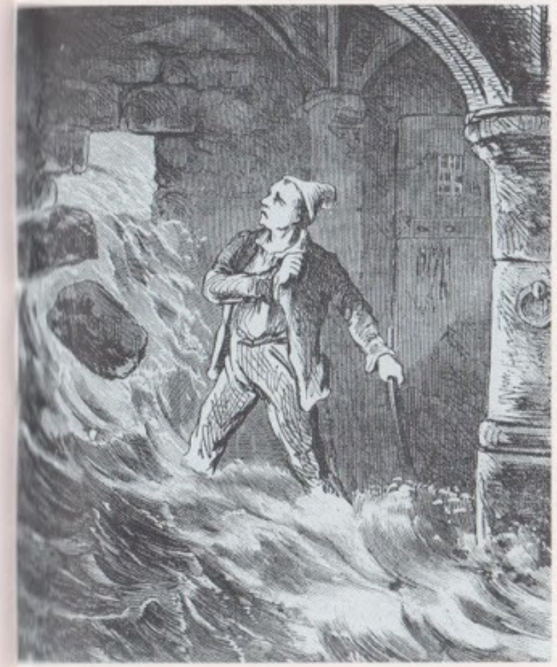
Personnages et figures mythiques.

On peut souvent considérer un personnage de roman comme l'un des avatars de certaines figures mythiques : le forçat évadé serait moins un type social qu'un avatar du héros mythique Prométhée, ou du revenant de la maison des morts.

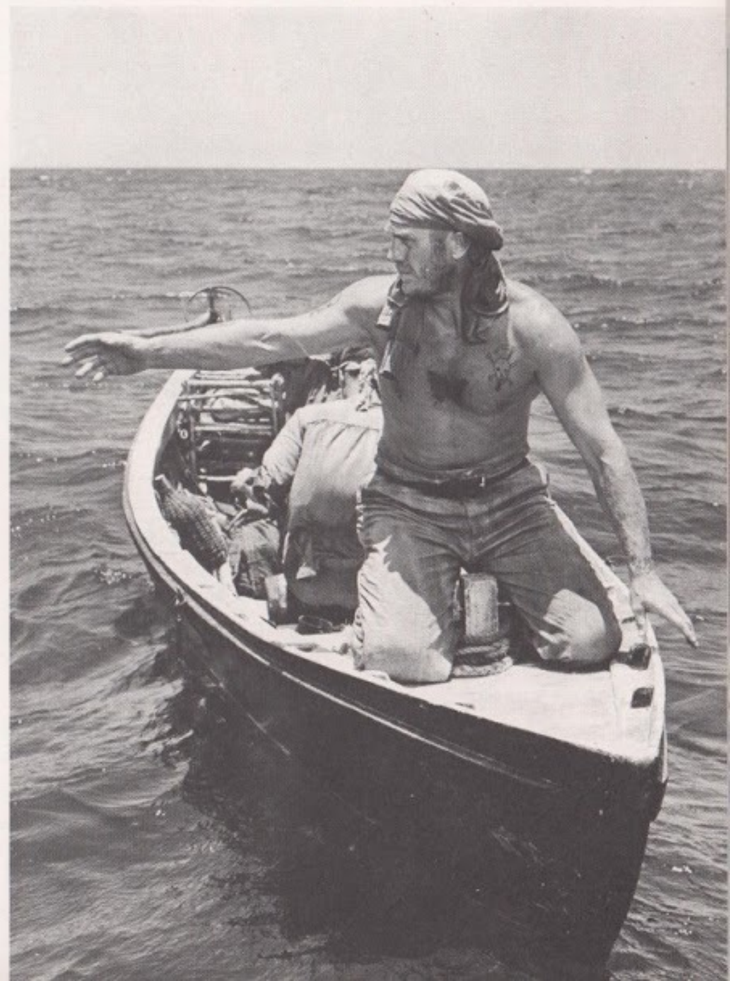
1. Variations sur le modèle du forçat évadé

Les quatre textes qui suivent présentent deux variantes d'une même figure mythique, très populaire aux XIX[e] et XX[e] siècles, le forçat évadé. La première appartient au genre autobiographique, l'autre, qui emprunte à la première, au roman. Les trois derniers textes illustrent différents modes de présentation des personnages.

Dans un récit, les images du narrateur et de son public n'ont pas plus de réalité que le personnage. Le narrateur n'est pas l'auteur, même s'il lui ressemble parfois. L'auditeur ou le lecteur supposés ne sont pas les destinataires réels du récit. Ce sont des êtres de fiction, plus ou moins conventionnels, qui peuvent entretenir des relations diverses avec les autres êtres de fiction que sont les autres personnages.



Gravure du XIX[e] siècle : au bagne de Toulon, un forçat tentant de s'évader creuse dans un mur et débouche dans la mer.



Steve Mac Queen dans le film *Papillon.*
« Trente-cinq ans! Où sont Montmartre, la place Blanche, Pigalle, le bal du Petit Jardin, le boulevard de Clichy?... Tant de cavales! Voyons, combien de cavales? »
(Papillon) ►

François Vidocq (1775-1857) fut tour à tour, selon son biographe Jean Savant, « boulanger, aventurier, héros de Valmy et de Jemmapes, comédien, colporteur, marin et même corsaire, déserteur à la suite de Dumouriez, contrebandier, officier instructeur, panseur de chevaux, hussard, maître d'armes, forçat (et roi de l'évasion), puis créateur et chef de la police de sûreté, industriel et inventeur, philanthrope et écrivain ».

Forçat, il était célèbre pour ses évasions ; devenu chef de la Sûreté, pour son efficacité et ses arrestations spectaculaires. Écrivain, il a contribué en rédigeant ses **Mémoires** *à faire connaître le milieu des malfaiteurs, et surtout à répandre l'image d'un héros populaire dans la lignée de Mandrin : le malfaiteur victime de la société, purifié par les souffrances du bagne, individu exceptionnel supérieur aux lois humaines, capable du meilleur et du pire, que l'on retrouve dans la littérature occidentale jusqu'au XX^e siècle.*

Dans le fragment suivant, Vidocq est à l'hôpital ; il a soudoyé un infirmier pour qu'il l'aide à s'échapper quelques heures en ville et à aller souper chez des filles.

Vidocq

SŒUR VIDOCQ EN BASSE-BRETAGNE

Sœur Françoise avouait trente-quatre ans. Elle était brune, haute en couleur, et ses robustes appas faisaient plus d'une passion malheureuse, tant parmi les *carabins* que parmi les *infirmiers*. En voyant cette séduisante créature qui pouvait peser entre un et deux quintaux[1], l'idée me vint de lui emprunter, pour un instant, son harnais claustral[2] ; j'en parlai à mon infirmier comme d'une idée folle ; mais il prit la chose au sérieux, et promit de me procurer, pour la nuit suivante, une partie de la garde-robe de sœur Françoise. Vers deux heures du matin, je le vis en effet arriver avec un paquet contenant robe, guimpe[3], bas, etc., qu'il avait enlevé de la cellule de la sœur, pendant qu'elle était à matines[4]. Tous mes camarades de salle, au nombre de neuf, étaient profondément endormis ; je passai néanmoins sur le carré[5], pour faire ma toilette. Ce qui me donna le plus de mal, ce fut la coiffure ; je n'avais aucune idée de la manière de la disposer, et pourtant l'apparence du désordre dans ces vêtements, toujours arrangés, avec une symétrie minutieuse, m'eût inévitablement trahi.

Une fois sa toilette achevée, « sœur Vidocq » escalade le mur et marche dans la campagne. Vers dix heures du matin, elle frappe au presbytère d'un village.

Le curé, homme âgé, dont la figure respirait la bonhomie, me reçut avec bonté : « Ma chère sœur, me dit-il, j'allais célébrer la messe ; dès qu'elle sera dite, vous déjeunerez avec nous. » Il fallut donc aller à l'église, et ce ne fut pas un petit embarras pour moi que de faire les signes et les génuflexions prescrits à une religieuse :

1. Un quintal vaut 100 kg. Jusqu'à présent, l'infirmier n'avait pas pu se procurer dans l'hôpital des vêtements assez grands pour Vidocq.
2. Sens ancien de *harnais*. Équipement complet d'un homme d'armes, d'où *accoutrement*.
3. Ici, morceau de toile qui couvre la tête et le cou des religieuses.
4. Office religieux célébré avant le lever du jour.
5. Terme de marine : pièce sur laquelle donnent les chambres des officiers.

heureusement la vieille servante du curé se trouvait à mes côtés ; je me tirai passablement d'affaire en l'imitant de tout point. La messe finie, on se mit à table, et les questions commencèrent. Je dis à ces braves gens que je me rendais à Rennes pour accomplir une pénitence. Le curé n'insista pas ; mais le sacristain, me pressant un peu vivement, afin de savoir pourquoi j'étais ainsi punie, je lui répondis : « Hélas ! c'est pour avoir été curieuse !... » Mon homme se le tint pour dit, et quitta ce chapitre. Ma position était cependant assez difficile ; je n'osais pas manger, dans la crainte de déceler un appétit viril ; d'un autre côté, je disais plus souvent *M. le Curé*[1], que *mon cher frère*, de telle sorte que ces distractions eussent pu tout découvrir, si je n'eusse abrégé le déjeuner. Je trouvai cepen-

1. Employé par les laïcs s'adressant à leur curé ; *mon cher frère*, employé par un religieux s'adressant à un autre religieux.

dant moyen de me faire indiquer les endroits de cantonnement[2], et, muni des bénédictions du curé, qui me promit de ne pas m'oublier dans ses prières, je me remis en chemin, déjà familiarisé avec mon nouveau costume.

Sur la route je rencontrai peu de monde ; les guerres de la révolution avaient dépeuplé ce malheureux pays, et je traversai des villages où il ne restait pas debout une maison. A la nuit, arrivant dans un hameau composé de quelques habitations, je frappai à la porte d'une chaumière. Une femme âgée vint ouvrir, et m'introduisit dans une pièce assez grande, mais qui, pour la malpropreté, l'eût disputé aux plus sales taudis de la Galice ou des Asturies. La famille se composait du père, de la mère, d'un jeune garçon, et de deux filles, de quinze à dix-sept ans. Lorsque j'entrai, on faisait des espèces de crêpes avec de la farine de sarrasin ; tout le monde était groupé autour de la poêle, et ces figures, éclairées à la Rembrandt par les seules lueurs du foyer, formaient un tableau qu'un peintre eût admiré ; pour moi, qui n'avais guère le temps de faire attention aux effets de lumière, je témoignai le désir de prendre quelque chose. Avec tous les égards qu'inspirait mon costume, on me servit les premières crêpes, que je dévorai, sans même m'apercevoir qu'elles étaient brûlantes à m'enlever le palais. Depuis, je me suis assis à des tables somptueuses ; on m'a prodigué les vins les plus exquis, les mets les plus délicats et les plus recherchés ; rien de tout cela ne m'a fait oublier les crêpes du paysan bas breton.

Le souper terminé, la prière se fit en commun. Le père et la mère allumèrent ensuite leurs pipes en attendant l'heure du coucher. Très abattu par les agitations et les fatigues de la journée, je témoignai le désir de me retirer. « Nous n'avons point de lit à vous donner, dit le maître de la maison, qui, ayant été marin, parlait assez bien français[3] : vous coucherez avec mes deux filles... ». Je lui fis observer qu'allant en pénitence, je devais coucher sur la paille ; j'ajoutai que je me contenterais d'un coin de l'étable. « Oh! reprit-il, en couchant avec Jeanne et Madelon, vous ne romprez pas votre vœu, car leur lit n'est composé que de paille... Vous ne pouvez pas d'ailleurs avoir place dans l'étable... Il s'y trouve déjà un chaudronnier et deux semestriers qui ont demandé à y passer la nuit. » Je n'avais plus rien à dire : trop heureux d'éviter la rencontre des soldats, je gagnai le boudoir de ces demoiselles. C'était un bouge rempli de pommes à cidre, de fromages et de lard fumé ; dans un coin, juchaient une douzaine de poules, et plus bas on avait parqué huit lapins. L'ameublement se composait d'une cruche ébréché, d'une escabelle* vermoulue et d'un fragment de miroir ; le lit, comme tous ceux de ce pays, était tout simplement un coffre en forme de bière, à demi rempli de paille, et n'ayant guère plus de trois pieds de largeur.

2. Vidocq craint de rencontrer des militaires qui pourraient l'arrêter.

3. Sa langue maternelle est le breton.

VIDOCQ, *Les vrais mémoires d'un forçat.*

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 17 : la toilette de « sœur Vidocq ».**
- **l. 18 à 38 : le repas au presbytère.**
- **l. 39 à 58 : le repas de crêpes.**
- **l. 59 à 78 : le « boudoir des demoiselles ».**

COMMENTAIRE SUIVI

Le récit se compose de trois scènes dont le comique repose sur le grotesque du déguisement et l'embarras qu'il suscite :

1. **l. 1 à 8 :** *relevez, dans le portrait de sœur Françoise, des termes ironiques. En quoi la vraie sœur Françoise ressemble-t-elle elle-même à un homme déguisé?*
2. **l. 11 à 17 :** *en quoi la situation est-elle comique? Pourtant, le texte ne la met guère en valeur ; imaginez une autre manière de raconter la scène.*
3. **l. 18 à 38 :** *par quels actes Vidocq craint-il de se trahir? Quelle image se fait-il de la religieuse modèle? Relevez dans ce passage une situation comique banale : « à malin malin et demi ».*
4. **l. 39 à 58 :** *en quoi l'appétit de Vidocq, insatisfait dans la scène précédente, fait-il de lui un personnage comique? Pourquoi a-t-il moins peur de le montrer chez le paysan que chez le curé?*
5. **l. 59 à 78 :** *montrez que Vidocq tombe d'un danger dans un autre et qu'il choisit le moindre. Relevez les termes ironiques qui désignent la chambre des jeunes filles.*

SENS ET EFFETS

6. *Faites le portrait des lecteurs auxquels s'adresse Vidocq, en relevant ce qu'ils doivent savoir et ignorer pour apprécier le texte. Montrez qu'ils doivent être cultivés ; qu'ils doivent ignorer le mode de vie d'une certaine classe de la société que Vidocq présente comme un milieu exotique.*
7. *A quoi voit-on que Vidocq prend plaisir à raconter son histoire? qu'il est content de lui?*
8. *Relevez des passages où, pourtant, le conteur aurait pu tirer meilleur parti de la situation.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Comparez cette description de la Basse Bretagne avec celle que fait Balzac dans* Les Chouans *(1829) : « Quand Mlle de Verneuil fit tourner la porte sur ses gonds criards, elle sentit d'effroyables vapeurs alcalines sorties par bouffées de cette chaumière, et vit que les quadrupèdes avaient ruiné à coups de pied le mur intérieur qui les séparait de la chambre (...) Elle se demandait s'il était possible que des êtres humains vécussent dans cette fange organisée. » Relevez chez Vidocq des détails qui paraissent être vécus ; qui révèlent la pauvreté et la rudesse des habitants.

Exposé.

Étudiez la figure du forçat ou du prisonnier évadé à travers un ou plusieurs des personnages suivants : Vautrin dans* Le Père Goriot *(1833),* Illusions perdues *(1837-39),* Splendeurs et misères des courtisanes *(1839-47), de Balzac ; Le Chourineur, dans* Les Mystères de Paris *(1842-43) d'Eugène Sue ; Jean Valjean, dans* Les Misérables *(1862), de Hugo ; Anne, dans* La Cavale *et* L'Astragale *(1965), d'Albertine Sarrazin ; Papillon, dans* Papillon *(1969), d'Henri Charrière.

Exposé.

Étudiez plus particulièrement Vidocq et Vautrin (voir p. 174). Montrez que Balzac a donné une dimension mythique au personnage pittoresque sous les traits duquel Vidocq se décrit.

Sur les sept pensionnaires de la pension Vauquer dans **le Père Goriot,** *de Balzac (voir p. 142), quatre sont des épaves, pauvres, vieux et laids : l'anguleuse Mlle Michonneau, M. Poiret, « une espèce de mécanique », Mme Couture et le père Goriot. Deux figures font contraste par leur jeunesse et leur beauté fragile : Victorine Taillefer et Eugène de Rastignac. Voici ce dernier, puis, comme dans les contes, le plus extraordinaire, le septième :*

Honoré de Balzac

PERSONNAGES EN CONTRASTE

Eugène de Rastignac avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus. Sa tournure, ses manières, sa pose habituelle dénotaient le fils d'une famille noble, où l'éducation première n'avait comporté que des traditions de bon goût. S'il était ménager de ses habits[1], si les jours ordinaires il achevait d'user les vêtements de l'an passé, néanmoins il pouvait sortir quelquefois mis comme l'est un jeune homme élégant. Ordinairement il portait une vieille redingote, un mauvais gilet, la méchante cravate noire, flétrie, mal nouée de l'Étudiant, un pantalon à l'avenant et des bottes ressemelées.

Entre ces deux personnages[2] et les autres, Vautrin, l'homme de quarante ans, à favoris peints, servait de transition. Il était un de ces gens dont le peuple dit : Voilà un fameux gaillard! Il avait les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent. Sa figure, rayée par des rides prématurées, offrait des signes de dureté que démentaient ses manières souples et liantes. Sa voix de basse-taille[3], en harmonie avec sa grosse gaieté, ne déplaisait point. Il était obligeant et rieur. Si quelque serrure allait mal, il l'avait bientôt démontée, rafistolée, huilée, limée, remontée, en disant : « Ça me connaît. » Il connaissait tout d'ailleurs, les vaisseaux, la mer, la France, l'étranger, les affaires, les hommes, les événements, les lois, les hôtels et les prisons. Si quelqu'un se plaignait par trop, il lui offrait aussitôt ses services. Il avait prêté plusieurs fois de l'argent à Mme Vauquer et à quelques pensionnaires ; mais ses obligés seraient morts plutôt que de ne pas le lui rendre, tant, malgré son air bonhomme, il imprimait de crainte par un certain regard profond et plein de résolution. A la manière dont il lançait un jet de salive, il annonçait un sang-froid imperturbable qui ne devait pas le faire reculer devant un crime pour sortir d'une position équivoque. Comme un juge sévère, son œil semblait aller au fond de toutes les questions, de toutes les consciences, de tous les sentiments. Ses mœurs consistaient à sortir après le déjeuner, à revenir pour dîner, à décamper

1. Le costume des autres personnages a été minutieusement décrit. Il était moins pauvre que « délabré ».

2. Victorine Taillefer et Eugène de Rastignac.

3. Intermédiaire entre la basse et le ténor.

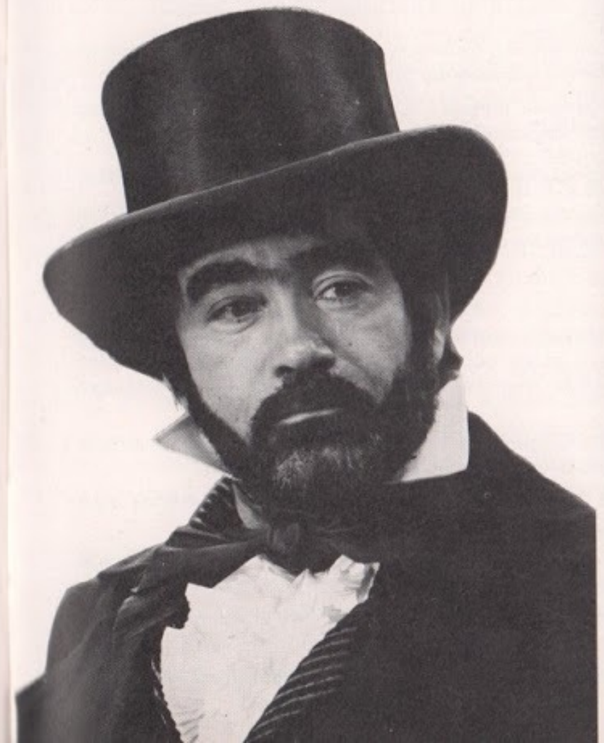
pour toute la soirée, et à rentrer vers minuit, à l'aide d'un passe-partout que lui avait confié Mme Vauquer. Lui seul jouissait de cette faveur. Mais aussi était-il au mieux avec la veuve, qu'il appelait maman en la saisissant par la taille, flatterie peu comprise! La bonne femme croyait la chose encore facile, tandis que Vautrin seul avait les bras assez longs pour presser cette pesante circonférence. Un trait de son caractère était de payer généreusement quinze francs par mois pour le *gloria*[4] qu'il prenait au dessert. Des gens moins superficiels que ne l'étaient ces jeunes gens emportés par les tourbillons de la vie parisienne, ou ces vieillards indifférents à ce qui ne les touchait pas directement, ne se seraient pas arrêtés à l'impression douteuse que leur causait Vautrin. Il savait ou devinait les affaires de ceux qui l'entouraient, tandis que nul ne pouvait pénétrer ni ses pensées ni ses occupations. Quoiqu'il eût jeté son apparente bonhomie, sa constante complaisance et sa gaieté comme

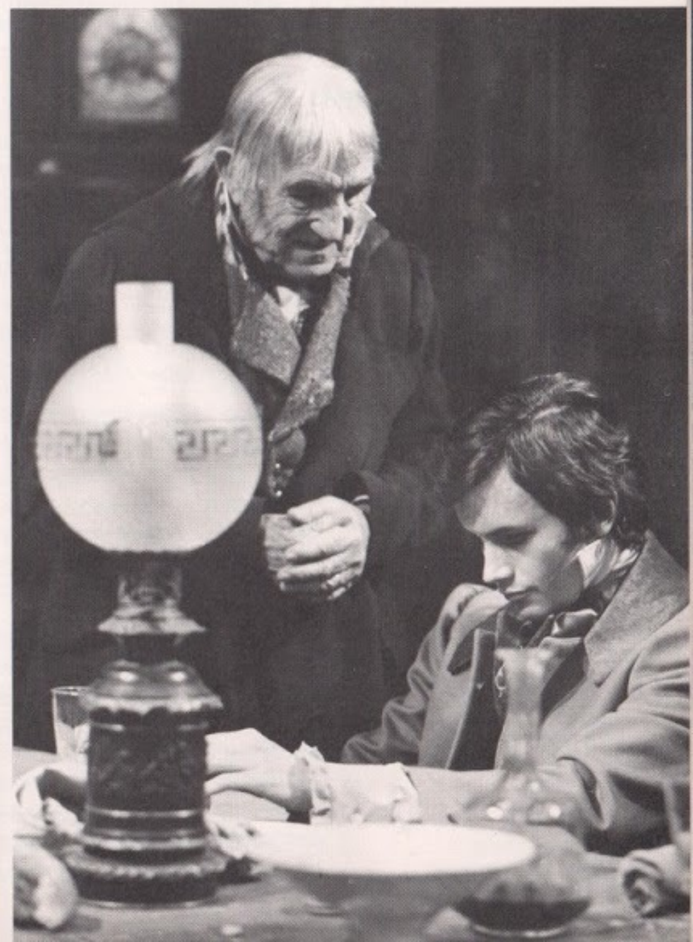
4. Café mélangé d'eau-de-vie.

Le Père Goriot, produit par l'O.R.T.F.

Charles Vanel dans le rôle du *Père Goriot* donne la réplique à Georges Bever, dans le rôle de *Rastignac.*
« Le thème de tout roman, c'est le conflit d'un personnage romanesque avec des choses et des hommes... »
(Alain)

Roger Jacquet dans le personnage de *Vautrin.*
« Sa figure, rayée par les rides prématurées, offrait des signes de dureté que démentaient des manières souples et liantes. »





une barrière entre les autres et lui, souvent il laissait percer l'épouvantable profondeur de son caractère. Souvent une boutade digne de Juvénal[5], et par laquelle il semblait se complaire à bafouer les lois, à fouetter la haute société, à la convaincre d'inconséquence avec elle-même, devait faire supposer qu'il gardait rancune à l'état social, et qu'il y avait au fond de sa vie un mystère soigneusement enfoui.

5. Poète satirique latin, connu pour la violence de son indignation contre la corruption des mœurs de l'Empire.

HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 10 : Rastignac, beau, noble et pauvre.**
- **l. 11 à 56 : Vautrin, l'homme de quarante ans :**
  - **— l. 11 à 19 : portrait physique : corps, visage, voix.**
  - **— l. 19 à 33 : son comportement : bonhomie, puissance de volonté et de lucidité.**
  - **— l. 33 à 46 : ses habitudes et l'impression qu'il produit sur autrui.**
  - **— l. 46 à 56 : sa nature profonde.**

STRUCTURES

1 *Montrez que ces deux personnages font partie d'un ensemble : quelle est la place de Vautrin parmi les sept pensionnaires de Mme Vauquer? Développez le contraste entre Vautrin et les vieux pensionnaires : aspect physique, comportement, signification sociale et symbolique.*

2 *Dégagez, d'après le portrait de Vautrin, les règles de la composition d'un portrait en littérature : dans quel ordre les éléments du portrait sont-ils énumérés?*

3 *Quel rôle joue le narrateur dans ce portrait? Montrez qu'il se contente d'abord d'enregistrer l'effet que produit Vautrin sur son entourage.*

A partir de la l. 42, le narrateur n'est qu'un spectateur un peu plus clairvoyant que les autres.

Quels indices, pourtant, suggèrent déjà l'identité du personnage? Pourquoi sait-il si bien réparer les serrures, utiliser un passe-partout?

SENS ET EFFETS

4 *Montrez que chaque trait physique signifie un trait moral ou social. Comparez ce système de signes avec celui qu'on utilise, parfois sans le savoir, en dessin, dans la caricature et la bande dessinée. Consultez pour cela un manuel d'apprentissage du dessin.*

5 *Quelle est la signification symbolique que la croyance populaire a attribuée aux cheveux roux? Cherchez dans la littérature d'autres personnages roux.*

6 *Relevez les expressions qui font des personnages des types représentatifs d'un groupe (l. 2 à 4, 9, 11-12, 12-13).*

7 *Quels sont chez Vautrin les signes d'appartenance à une classe sociale, dans son aspect physique, son langage, ses talents?*

8 *Relevez chez Vautrin des signes de puissance : voir sans être vu, se faire craindre en rendant service, être gai en décourageant la familiarité.*

9 *Qu'est-ce qui, l. 48 à 51, permet de voir en Vautrin une grande figure mythique?*

Après une altercation qui a failli se terminer par un duel, Vautrin entraîne Rastignac au fond du jardin de la pension Vauquer pour lui exposer ses sentiments sur la vie, la société, Paris, et surtout pour lui proposer un étrange projet.

Honoré de Balzac

CONTRAT DIABOLIQUE ENTRE VAUTRIN ET RASTIGNAC

Moi, voyez-vous, j'ai une idée, mon idée est d'aller vivre de la vie patriarcale au milieu d'un grand domaine, cent mille arpents, par exemple, aux États-Unis, dans le Sud. Je veux m'y faire planteur, avoir des esclaves, gagner quelques bons petits millions à vendre mes bœufs, mon tabac, mes bois, en vivant comme un souverain, en faisant mes volontés, en menant une vie qu'on ne conçoit pas ici, où l'on se tapit dans un terrier de plâtre. Je suis un grand poète. Mes poésies, je ne les écris pas : elles consistent en actions et en sentiments. Je possède en ce moment cinquante mille francs qui me donneraient à peine quarante nègres. J'ai besoin de deux cent mille francs, parce que je veux deux cents nègres, afin de satisfaire mon goût pour la vie patriarcale. Des nègres, voyez-vous? c'est des enfants tout venus dont on fait ce qu'on veut, sans qu'un curieux procureur du roi arrive vous en demander compte. Avec ce capital noir, en dix ans j'aurai trois ou quatre millions. Si je réussis, personne ne me demandera : « Qui es-tu? » Je serai monsieur Quatre-Millions, citoyen des États-Unis. J'aurai cinquante ans, je ne serai pas encore pourri, je m'amuserai à ma façon. En deux mots, si je vous procure une dot d'un million, me donnerez-vous deux cent mille francs? Vingt pour cent de commission, hein! est-ce trop cher? Vous vous ferez aimer de votre petite femme. Une fois marié, vous manifesterez des inquiétudes, des remords, vous ferez le triste pendant quinze jours. Une nuit, après quelques singeries, vous déclarerez, entre deux baisers, deux cent mille francs de dettes à votre femme, en lui disant : « Mon amour! » Ce vaudeville* est joué tous les jours par les jeunes gens les plus distingués. Une jeune femme ne refuse pas sa bourse à celui qui lui prend le cœur. Croyez-vous que vous y perdrez? Non. Vous trouverez le moyen de regagner vos deux cent mille francs dans une affaire. Avec votre argent et votre esprit, vous amasserez une fortune aussi considérable que vous pourrez la souhaiter. *Ergo* vous aurez fait, en six mois de temps, votre bonheur, celui d'une femme aimable et celui de votre papa Vautrin, sans compter celui de votre famille qui souffle dans ses doigts, l'hiver, faute de

Gravure du XIXe siècle.
Une vie luxueuse et oisive sur les bords du Mississippi, tel est le rêve de Vautrin : « Je serai Monsieur Quatre Millions, citoyen des États-Unis. »

bois. Ne vous étonnez ni de ce que je vous propose, ni de ce que je vous demande! Sur soixante beaux mariages qui ont lieu dans Paris, il y en a quarante-sept qui donnent lieu à des marchés semblables. La Chambre des Notaires a forcé monsieur...

— Que faut-il que je fasse? dit avidement Rastignac en interrompant Vautrin.

HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le texte se déroule selon les rites du marchandage :
- **l. 1 à 19 : le projet personnel de Vautrin.**
- **l. 19 à 22 : les clauses du marché.**
- **l. 22 à 28 : le moyen de les remplir.**
- **l. 28 à 40 : les avantages du marché.**

COMMENTAIRE SUIVI

1 **l. 1 à 19 :**

a) Relevez les verbes et leurs sujets, les pronoms possessifs. Quelle conclusion tirez-vous du nombre des « je »? du temps et du sens des verbes à la première personne?

b) Relevez les expressions populaires ou imagées.

c) Expliquez l'expression « terrier de plâtre ». Pourquoi est-elle péjorative?

d) Peut-on vraiment parler de « vie patriarcale » sur un domaine de deux cents esclaves? Qu'est-ce qui attire Vautrin dans la vie dont il rêve? Montrez qu'il veut reconstituer à son profit l'autorité absolue qui lui est insupportable en Europe.

e) Expliquez l'expression « Monsieur Quatre-millions, citoyen des États-Unis ». Montrez qu'elle définit un type de société.

2 **l. 19 à 40 :**

a) l. 19 à 21 : après le long exposé de ses projets, quel effet produit la brièveté de cette phrase?

b) l. 21 à 27 : relevez les termes qui réduisent les manifestations de la tendresse à une comédie.

c) l. 28 à 38 : quelles sont, pour Vautrin, les deux sources de la puissance dans la société? Pourquoi la pauvreté de la famille Rastignac est-elle évoquée par une image?

d) Par quels procédés Vautrin essaie-t-il de calmer les scrupules éventuels de Rastignac?

e) Quel effet produit, après le long exposé de Vautrin, la brève réponse de Rastignac?

SYNTHÈSE

3 *Quels effets produit l'accumulation des nombres énumérés par Vautrin? Montrez l'ivresse qu'exprime cette jonglerie de l'imagination.*

Dans la suite du texte, Vautrin compare Paris à l'Amérique :
« Paris, voyez-vous, est comme une forêt du Nouveau Monde, où s'agitent vingt espèces de peuplades sauvages, les Illinois, les Hurons, qui vivent du produit que donnent les différentes chasses sociales ; vous êtes un chasseur de millions. Pour les prendre, vous usez de pièges, de pipeaux, d'appeaux. Il y a plusieurs manières de chasser. Les uns chassent à la dot ; les autres chassent à la liquidation ; ceux-ci pêchent des consciences, ceux-là vendent leurs abonnés pieds et poings liés. »

4 *Quelle image Vautrin se fait-il du Nouveau Monde? Pourquoi est-il attiré par un univers sans lois, sans passé et sans femmes?*

5 *Quelle image se fait Vautrin des Noirs et des femmes? Montrez que coexistent en lui le mépris et la sentimentalité.*

6 *Montrez comment le personnage se décrit lui-même en exposant ses projets.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Dégagez dans cette scène le stéréotype du contrat avec le diable (voir* Faust *de Goethe,* La Peau de Chagrin, *de Balzac).

Exposé.

Si vous avez lu* Le Dernier des Mohicans, *de Fenimore Cooper (1826), comparez Vautrin à Œil-de-Faucon.

Vautrin a mis son projet diabolique à exécution : pour que la fiancée de Rastignac soit seule héritière d'une énorme fortune, Vautrin a fait tuer son frère en duel. Comprenant enfin la manœuvre, Rastignac se met à haïr Vautrin. D'autre part, Mlle Michonneau, payée par la police, a versé un soporifique dans le café de Vautrin pour pouvoir vérifier s'il porte bien à l'épaule la marque des forçats. Tous les pensionnaires ont cru à une attaque d'apoplexie. Mais Vautrin se rétablit rapidement ; il est debout, près du poêle, dans la salle à manger, décrite p. 142, quand Eugène de Rastignac rentre à la pension.

Honoré de Balzac

DES MENOTTES POUR TROMPE-LA-MORT

Quand Eugène entra, ses yeux rencontrèrent ceux de l'imperturbable Vautrin, dont le regard pénétra si avant dans son cœur et y remua si fortement quelques cordes mauvaises, qu'il en frissonna.

— Eh bien! cher enfant, lui dit le forçat évadé, la Camuse[1] aura longtemps tort avec moi. J'ai, selon ces dames, soutenu victorieusement un coup de sang qui aurait dû tuer un bœuf.

— Ah! vous pouvez bien dire un taureau, s'écria la veuve Vauquer.

— Seriez-vous donc fâché de me voir en vie? dit Vautrin à l'oreille de Rastignac, dont il crut deviner les pensées. Ce serait d'un homme diantrement fort!

— Ah! ma foi, dit Bianchon, Mlle Michonneau parlait avant-hier d'un monsieur surnommé *Trompe-la-Mort*[2] ; ce nom-là vous irait bien.

Ce mot produisit sur Vautrin l'effet de la foudre : il pâlit et chancela, son regard magnétique tomba comme un rayon de soleil sur Mlle Michonneau, à laquelle ce jet de volonté cassa les jarrets. La vieille fille se laissa couler sur une chaise. Poiret s'avança vivement entre elle et Vautrin, comprenant qu'elle était en danger, tant la figure du forçat devint férocement significative en déposant le masque bénin sous lequel se cachait sa vraie nature. Sans rien comprendre encore à ce drame, tous les pensionnaires restèrent ébahis. En ce moment, l'on entendit le pas de plusieurs hommes, et le bruit de quelques fusils que des soldats firent sonner sur le pavé de la rue. Au moment où Collin[3] cherchait machinalement une issue en regardant les fenêtres et les murs, quatre hommes se montrèrent à la porte du salon. Le premier était le chef de la police de sûreté, les trois autres étaient des officiers de paix.

— Au nom de la loi et du roi, dit un des officiers dont le discours fut couvert par un murmure d'étonnement.

Bientôt le silence régna dans la salle à manger, les pensionnaires se séparèrent pour livrer passage à trois de ces hommes qui

1. Expression populaire pour désigner la mort. On dit aussi *la Camarde*.

2. Surnom de Jacques Collin, forçat évadé du bagne, que la police soupçonne avec raison d'avoir pris le nom de Vautrin.

3. Vrai nom de Vautrin.

tous avaient la main dans leur poche de côté et y tenaient un pistolet armé. Deux gendarmes qui suivaient les agents occupèrent la porte du salon, et deux autres se montrèrent à celle qui sortait par l'escalier. Le pas et les fusils de plusieurs soldats retentirent sur le pavé caillouteux qui longeait la façade. Tout espoir de fuite fut donc interdit à Trompe-la-Mort, sur qui tous les regards s'arrêtèrent irrésistiblement. Le chef alla droit à lui, commença par lui donner sur la tête une tape si violemment appliquée qu'il fit sauter la perruque et rendit à la tête de Collin toute son horreur. Accompagnées de cheveux rouge brique et courts qui leur donnaient un épouvantable caractère de force mêlée de ruse, cette tête et cette face, en harmonie avec le buste, furent intelligemment illuminées comme si les feux de l'enfer les eussent éclairées. Chacun comprit tout Vautrin, son passé, son présent, son avenir, ses doctrines implacables, la religion de son bon plaisir, la royauté que lui donnaient le cynisme de ses pensées, de ses actes, et la force d'une organisation faite à tout. Le sang lui monta au visage, et ses yeux brillèrent comme ceux d'un chat sauvage. Il bondit sur lui-même par un mouvement empreint d'une si féroce énergie, il rugit si bien qu'il arracha des cris de terreur à tous les pensionnaires. A ce geste de lion, et s'appuyant de la clameur générale, les agents tirèrent

Dessin de **Staal** pour *Le Père Goriot*.
« Le crime a ses héros, l'erreur a ses martyrs. »
Voltaire

leurs pistolets. Collin comprit son danger en voyant briller le chien* de chaque arme, et donna tout à coup la preuve de la plus haute puissance humaine. Horrible et majestueux spectacle! sa physionomie présenta un phénomène qui ne peut être comparé qu'à celui de la chaudière pleine de cette vapeur fumeuse qui soulèverait des montagnes, et que dissout en un clin d'œil une goutte d'eau froide. La goutte d'eau qui froidit sa rage fut une réflexion rapide comme un éclair. Il se mit à sourire et regarda sa perruque.

— Tu n'es pas dans tes jours de politesse, dit-il au chef de la police de sûreté. Et il tendit ses mains aux gendarmes en les appelant par un signe de tête. Messieurs les gendarmes, mettez-moi les menottes ou les poucettes[4]. Je prends à témoin les personnes présentes que je ne résiste pas. Un murmure admiratif, arraché par la promptitude avec laquelle la lave et le feu sortirent et rentrèrent dans ce volcan humain, retentit dans la salle. — Ça te la coupe, monsieur l'enfonceur, reprit le forçat en regardant le célèbre directeur de la police judiciaire.

HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*.

4. Anneau double qui servait à attacher ensemble les pouces d'un prisonnier.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

La scène, comme une action de mélodrame, procède par alternance d'espoir et de désespoir pour Vautrin, et par progression dans le malheur :
- **l. 1 à 12 : Vautrin découvre la haine de Rastignac.**
- **l. 13 à 24 : il se sait démasqué par Mlle Michonneau.**
- **l. 24 à 40 : Vautrin est encerclé par la police.**
- **l. 40 à 55 : les pistolets se braquent sur lui.**
- **l. 55 à 71 : Vautrin se rend.**

STRUCTURES

Le récit est conduit comme une scène de théâtre commentée.

1 *Relevez les indications scéniques : bruits, gestes, attitudes, entrée en scène des différents acteurs, mouvements de foule.*

2 *Montrez que les pensionnaires jouent le rôle du chœur dans le théâtre antique : ils assistent au drame en spectateurs émus et sont chargés d'exprimer les sentiments du lecteur.*

3 *Étudiez l'organisation de l'espace dans la scène. Mettez cette scène en relation avec la description de la maison, p. 142.*

(Vautrin occupe le centre de plusieurs cercles emboîtés : les policiers, les jardins, les autres pièces de la maison, le double cercle des pensionnaires et des policiers, le cercle des pistolets.)

4 *Comment le suspens est-il ménagé? Énumérez les coups de théâtre successifs.*

5 *Relevez les métaphores qui caractérisent Vautrin. Expliquez l'expression : « un jet de volonté ». Pourquoi Vautrin est-il comparé à des animaux et à des phénomènes naturels, au moment précis où il donne la preuve de « la plus haute puissance humaine »? Montrez que sa force se manifeste dans son regard.*

SENS ET EFFETS

Le grotesque et l'horrible se rejoignent dans cette scène.

6 *Étudiez l'épisode de la perruque arrachée. Montrez l'incohérence des métaphores. Relevez toutes les expressions hyperboliques.*

7 *Qu'est-ce qui, dans cette scène, peut paraître de « mauvais goût », exagéré, arrangé pour les besoins de la cause? Relevez les coïncidences, les interventions du narrateur, tout ce qui peut paraître une facilité.*

RECHERCHES ET ESSAIS SUR LE PERSONNAGE DE VAUTRIN

Vautrin apparaît dans *Le Père Goriot* (1833), *Illusions perdues* (1837-39) et *Splendeurs et misères des courtisanes* (1839-57), sous des déguisements très divers. C'est un personnage central dans *La Comédie humaine*, et chargé par H. de Balzac de significations symboliques : il incarne la puissance magnétique de la volonté individuelle, qui se met au-dessus des normes et des lois, et il symbolise même « la paternité morale », tandis que le père Goriot incarne la paternité charnelle. Figure très populaire au XIX^e^ siècle, il renvoie à l'histoire de Vidocq (voir p. 170) et aux *Mystères de Paris* d'E. Sue.

Essai ou exposé.

A l'aide des trois textes cités, montrez la place qu'occupe Vautrin dans le système des pensionnaires de la pension Vauquer.

Essai ou exposé.

Quels sont les éléments qui composent le personnage de Vautrin : portrait physique, état-civil, constantes psychologiques, type social, significations symboliques ?
Par quels procédés le personnage est-il présenté ? Montrez leur multiplicité : portrait en forme, paroles et comportement révélateurs, effets produits sur autrui, jugements de l'auteur.

Exposé.

Comparez le personnage de Vautrin au personnage historique de Vidocq (voir p. 170). Lisez* Les vrais Mémoires de Vidocq, *édités par J. Savant, ou le scénario télévisé réalisé par M. Bluwal et adapté par G. Neveux :* Les nouvelles aventures de Vidocq *(Gallimard).

Exposé.

Après lecture du roman tout entier, montrez la place qu'occupe Vautrin dans le système des personnages. Comparez-le au père Goriot; montrez leurs ressemblances, en dépit des apparences : violence de la passion, indifférence aux normes humaines, obsession de la paternité.

Exposé.

Comparez Vautrin avec « le Chourineur » (le tueur, en argot du XIX^e^ siècle), forçat évadé et repenti, qui apparaît dans* Les Mystères de Paris, *d'Eugène Sue :

> « Le Chourineur, homme de haute taille, avait des cheveux d'un blond pâle, d'épais sourcils et d'énormes favoris roux. La misère et le bagne avaient bronzé son teint de cette couleur olivâtre particulière aux forçats. Malgré son surnom terrible, les traits de cet homme exprimaient plutôt l'audace brutale que la férocité. Il était vêtu d'une blouse bleue et d'un pantalon de velours dont une couche épaisse de boue empêchait de distinguer la couleur. »

Montrez que le texte d'Eugène Sue appauvrit celui de Balzac.

Débat.

Recherchez dans le personnage de Vautrin une ressemblance avec des héros mythiques : Prométhée, surhomme qui transgresse les lois divines en volant le feu aux dieux pour le donner aux hommes; ou le revenant, échappé de « la maison des morts » (nom qui désigne parfois le bagne; voir Dostoïevski :* Souvenirs de la Maison des Morts*).

2. *Regardés et regardants*

Le narrateur de **A la recherche du temps perdu** *(voir pp. 146 et 162), à l'âge de l'adolescence, passe un été au bord de la mer. Il y fait la connaissance d'une bande de jeunes filles aux allures sportives et dégagées. Albertine est sa préférée.*

Marcel Proust

UN PERSONNAGE-OBJET

Certains jours, mince, le teint gris, l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, elle semblait éprouver une tristesse d'exilée. D'autres jours, sa figure plus lisse engluait les désirs à sa surface vernie et les empêchait d'aller au delà ; à moins que je ne la visse tout à coup de côté, car ses joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par transparence, ce qui donnait tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se dérobait. D'autres fois, le bonheur baignait ces joues d'une clarté si mobile que la peau, devenue fluide et vague, laissait passer comme des regards sous-jacents qui la faisaient paraître d'une autre couleur, mais non d'une autre matière, que les yeux ; quelquefois, sans y penser, quand on regardait sa figure ponctuée de petits points bruns et où flottaient seulement deux taches plus bleues, c'était comme on eût fait d'un œuf de chardonneret, souvent comme d'une agate* opaline* travaillée et polie à deux places seulement où, au milieu de la pierre brune, luisaient, comme les ailes transparentes d'un papillon d'azur, les yeux où la chair devient miroir et nous donne l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, approcher de l'âme. Mais le plus souvent aussi elle était plus colorée, et alors plus animée ; quelquefois seul était rose, dans sa figure blanche, le bout de son nez, fin comme celui d'une petite chatte sournoise avec qui l'on aurait eu envie de jouer ; quelquefois ses joues étaient si lisses que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur émail rose, que faisait encore paraître plus délicat, plus intérieur, le couvercle entr'ouvert et superposé de ses cheveux noirs ; il arrivait que le teint de ses joues atteignît le rose violacé du cyclamen*, et parfois même, quand elle était congestionnée ou fiévreuse, et donnant alors l'idée d'une complexion* maladive qui rabaissait mon désir à quelque chose de plus sensuel et faisait exprimer à son regard quelque chose de plus pervers et de plus malsain, la sombre pourpre de certaines roses d'un rouge presque noir ; et chacune de ces Albertine était différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse

dont sont transmutées* les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux. C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que, plus tard, je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés, non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée, pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais.

MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu*, éd. Gallimard.

Monet (1840-1925), *Femme à l'ombrelle.*

« ... Des visages, peut-être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés, par les feux d'une rousse chevelure, d'un teint rose, par la lumière blanche, d'une mate pâleur, s'étiraient ou s'élargissaient, devenaient une autre chose... Ainsi, en prenant connaissances des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs. »

(M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) ▶

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le texte énumère les variations des couleurs et de la matière du visage d'Albertine, classées de la teinte la plus pâle à la plus pigmentée :

- **l. 1 à 4 : « certains jours » — visage gris, transparence violette**
- **l. 4 à 9 : « d'autres jours » — joues mates en surface, roses par transparence**
- **l. 9 à 20 : « d'autres fois » — peau de même matière que les yeux**
  - **« quelquefois » — comme un œuf de chardonneret**
  - **« souvent » — comme une agate opaline**
- **l. 21 à 33 : « le plus souvent » — plus colorée**
  - **« quelquefois » — nez rose**
  - **« quelquefois » — joues en émail rose**
  - **« il arrivait que » — rose violacé de cyclamen**
  - **« parfois même » — sombre pourpre**
- **l. 33 à 56 : Conclusion sur les variations d'Albertine, sur les « intermittences du cœur » chez le narrateur.**

STRUCTURES

1 *Relevez les locutions qui expriment la répétition. Montrez que le texte fait un classement parmi les innombrables images d'Albertine.*

2 *Quelles sont les parties du visage qui ont retenu l'attention du peintre ?*

« En prenant connaissance des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs », écrit Proust quelques lignes plus haut.

3 *Classez les termes qui décrivent la couleur, la matière, la lumière. Montrez que cette description, tout comme la peinture impressionniste, exclut la composition, le dessin, le modelé.*

4 *Relevez les relations entre l'humeur du personnage et la carnation de sa peau. Montrez que chaque variation de son teint est le signe d'un état d'âme.*

5 *Étudiez les variations du désir chez le narrateur. Montrez comment les changements du visage d'Albertine influencent les sentiments actuels et ultérieurs du narrateur. Expliquez la dernière phrase en dégageant les facteurs qui devaient plus tard modifier ces sentiments.*

SENS ET EFFETS

6 *Relevez les métaphores. Pourquoi évoquent-elles le plus souvent de précieux objets d'art ? A quel sentiment du narrateur répond cette transformation poétique ? A quel moment la description devient-elle presque fantastique ?*

7 *A travers la multiplicité de ces apparences, la personnalité d'Albertine est-elle saisissable ? A quoi se réduit-elle ? D'après vous, le narrateur croit-il à la possibilité de la communication entre les êtres ? Comment, malgré la précision de la description, le narrateur donne-t-il l'impression presque douloureuse du mystère de l'individu ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Comparez la méthode de description utilisée dans ce texte au principe du peintre Claude Monet ; il souhaitait en effet noter les variations qu'apportent à un sujet la saison, l'heure et le temps, et peignait des « séries » : vingt-neuf vues de Venise, quarante-huit bassins aux nymphéas (la dernière série de nymphéas date de 1914-24).

Création personnelle.

En imitant les procédés de Proust, décrivez à votre tour les variations d'un visage, d'une silhouette.

PIERRE BRUEGHEL, **La Tour de Babel**
Kunsthistorishes Museum, Vienne (Ph. Erich Lessing, Magnum Photos)

Pierre Brueghel (voir *Littérature et langages, Le conte - La poésie*, p. 183), a vécu à Anvers dans une période d'essor économique, de bouleversements dans le cadre de la vie, dans les structures sociales et politiques, dans la pensée religieuse. Il a voyagé en Italie vers 1553, il a rencontré des humanistes, philosophes, archéologues, géographes, il a fréquenté des marchands; sa pensée se rapproche de celle d'Erasme et de Rabelais.

Les critiques d'art soulignent dans son œuvre tantôt l'aspect fantastique, tantôt le réalisme, l'équilibre et le goût de la vie.

"Je défie qu'on explique le capharnaüm diabolique et drôlatique de Brueghel le Drôle autrement que par une espèce de grâce spéciale et satanique. Au mot grâce spéciale substituez, si vous voulez, le mot folie, ou hallucination; mais le mystère restera presque aussi noir. La collection de toutes ces pièces répand une contagion; les cocasseries de Brueghel le Drôle donnent le vertige".

CHARLES BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques.*

Une soixantaine d'années après Jérôme Bosch, Brueghel témoigne d'une transformation radicale de la pensée :

"Ce qui était chez Bosch signe de surnaturel est devenu pure fantaisie [...] *Bosch rendait sensible sous l'apparence le divin ou l'infernal* [...] *Brueghel peint les épisodes sacrés sur le mode profane* [...] *au temps de Byzance, de Dante et de Bosch, succède, aube des temps modernes, la Renaissance".*

C.-H. ROCQUET, *Encyclopædia universalis.*

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - Comparez cette représentation de la Tour de Babel avec le Colisée de Rome. Comment Brueghel a-t-il transformé l'architecture du Colisée pour exprimer l'énormité? Etudiez le nombre des étages, le nombre et les proportions des arcades et des ouvertures.

2 - *La composition :*
a) étudiez les effets de perspective et le point de vue du peintre. Montrez que la tour s'étend à la fois en profondeur et en hauteur. Quels détails permettent de comparer la tour à une montagne?
b) contrairement aux conventions de la peinture figurative moderne, les lointains sont aussi précis que le premier plan; quels effets produit cette précision?

3 - *Choix et disposition des couleurs :* étudiez la répartition des couleurs primaires et de leurs complémentaires (le vert dans le rouge, le rouge dans le vert). Trouvez à la couleur rouge du sommet de la tour des justifications, historique, réaliste, symbolique, esthétique.

4 - *Brueghel miniaturiste :* étudiez les détails de l'image. Montrez qu'ils concourent à donner l'échelle de la construction, à signifier la durée, à exprimer l'activité. Relevez des détails humoristiques. Relevez les détails qui pourraient être commentés à l'aide d'un récit.

SUR LES ARCHITECTURES IMAGINAIRES

La représentation de constructions imaginaires est un motif privilégié de l'art fantastique. Sont insolites les villes désertes (Chirico) ou trop pleines (Dubuffet), inachevées (Brueghel) ou en ruines (Piranèse), étirées verticalement (Soutine) ou horizontalement, les disproportions (Brueghel, Soutine), les renversements (Escher), les plans labyrinthiques (Folon) ou emboîtés (Piranèse, Escher), trop réguliers ou trop composites.

1 - *Recherche :* Etudiez et présentez les architectures imaginaires de l'un des peintres ou graveurs suivants : Piranèse, Chirico, Escher, Folon.

2 - *Etude :* Comparez les deux versions de la tour de Babel de Brueghel (l'autre est exposée au musée Boymans, à Rotterdam).

3 - *Recherche :* Retrouvez dans le tableau les détails du récit biblique concernant la construction inachevée de la tour de Babel (voir La Genèse, ch. XI, 1-9). Cherchez des prolongements de ce mythe dans des représentations actuelles de villes modernes.

4 - *Exposé :* Résumez et présentez La Poétique de l'espace de Gaston Bachelard (sur les "espaces heureux" : la maison, le nid, la coquille, la miniature, le rond...).

En 1957, Alain Robbe-Grillet rejette parmi « les notions périmées » (voir p. 158) le personnage de roman, du moins le personnage tel qu'on le voyait au XIX^e siècle, fait d'un nom propre, d'une hérédité, d'une profession, d'un caractère qui lui dicte son visage et ses actions. Car dans un univers où l'homme est un numéro matricule, dit-il, le personnage disparaît : Robbe-Grillet tente d'appliquer cette théorie dans **La Jalousie,** *dont le titre ambigu désigne à la fois le sentiment du jaloux et la persienne à travers laquelle il voit sans être vu.*

Au cœur d'une bananeraie, un couple de planteurs reçoit un ami, Franck, que sa femme Christiane n'a pas accompagné. Le trio prend le frais sur la terrasse avant le dîner.

LE PERSONNAGE RÉDUIT A UN REGARD

Alain Robbe-Grillet

Pour le dîner, Franck est encore là, souriant, loquace, affable. Christiane, cette fois, ne l'a pas accompagné ; elle est restée chez eux avec l'enfant, qui avait un peu de fièvre. Il n'est pas rare, à présent, que son mari vienne ainsi sans elle : à cause de l'enfant, à cause aussi des propres troubles de Christiane, dont la santé s'accommode mal de ce climat humide et chaud, à cause enfin des ennuis domestiques qu'elle doit à ses serviteurs trop nombreux et mal dirigés.

Ce soir, pourtant, A... paraissait l'attendre. Du moins avait-elle fait mettre quatre couverts. Elle donne l'ordre d'enlever tout de suite celui qui ne doit pas servir.

Sur la terrasse, Franck se laisse tomber dans un des fauteuils bas et prononce son exclamation — désormais coutumière — au sujet de leur confort. Ce sont des fauteuils très simples, en bois et sangles de cuir, exécutés sur les indications de A... par un artisan indigène. Elle se penche vers Franck pour lui tendre son verre.

Bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui — dit-elle — attirent les moustiques. Les verres sont emplis, presque jusqu'au bord, d'un mélange de cognac et d'eau gazeuse où flotte un petit cube de glace. Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement, dans l'obscurité complète, elle s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck, tenant avec précaution dans la main droite le verre qu'elle lui destine. Elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. Il murmure quelques mots : un remerciement, sans doute.

Elle se redresse d'un mouvement souple, s'empare du troisième verre — qu'elle ne craint pas de renverser, car il est beaucoup moins plein — et va s'asseoir à côté de Franck, tandis que celui-ci continue l'histoire de camion en panne commencée dès son arrivée.

C'est elle-même qui a disposé les fauteuils, ce soir, quand elle les a fait apporter sur la terrasse. Celui qu'elle a désigné à Franck et le sien se trouvent côte à côte, contre le mur de la maison — le dos vers ce mur, évidemment — sous la fenêtre du bureau. Elle a ainsi le fauteuil de Franck à sa gauche, et sur sa droite — mais plus en avant — la petite table où sont les bouteilles. Les deux autres fauteuils sont placés de l'autre côté de cette table, davantage encore vers la droite, de manière à ne pas intercepter la vue entre les deux premiers et la balustrade de la terrasse. Pour la même raison de « vue », ces deux derniers fauteuils ne sont pas tournés vers le reste du groupe : ils ont été mis de biais, orientés obliquement vers la balustrade à jours et l'amont de la vallée. Cette disposition oblige les personnes qui s'y trouvent assises à de fortes rotations de tête vers la gauche, si elles veulent apercevoir A... — surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné.

Le troisième, qui est un siège pliant fait de toile tendue sur des tiges métalliques, occupe — lui — une position nettement en retrait, entre le quatrième et la table. Mais c'est celui-là, moins confortable, qui est demeuré vide.

La voix de Franck continue de raconter les soucis de la journée sur sa propre plantation. A... semble y porter de l'intérêt. Elle l'encourage de temps à autre par quelques mots prouvant son attention. Dans un silence se fait entendre le bruit d'un verre que l'on repose sur la petite table.

De l'autre côté de la balustrade, vers l'amont de la vallée, il y a seulement le bruit des criquets et le noir sans étoiles de la nuit.

ALAIN ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*, éd. de Minuit.

Alain Robbe-Grillet **(Brest, 1922).**

D'abord ingénieur en agronomie, il affirme la mort du romanesque, mais publie plusieurs « Nouveaux Romans » (voir p. 161) et devient conseiller littéraire aux Éditions de Minuit. Intéressé par les images autant que par les mots, il tourne plusieurs films, dont *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963). *Glissements progressifs du plaisir* (1974).

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 11 : réflexions sur l'absence de Christiane.**
- **l. 12 à 31 : sur la terrasse : A. se penche vers Franck.**
- **l. 32 à 50 : réflexions sur la disposition des sièges.**
- **l. 51 à 57 : voix de Franck dans la nuit.**

STRUCTURES

1 *Qui perçoit les événements dans cette scène? Comment la présence de ce personnage, qui n'est pas nommé, qui ne dit pas « je », est-elle signalée, l. 10, l. 28, l. 46 à 50?*

2 *Relisez le texte, crayon en main, et dessinez le plan de la terrasse avec la disposition des sièges et de la table. Que pouvez-vous déduire des intentions de la personne qui a imaginé cette disposition? De celle qui l'a remarquée et en souffre?*

3 *Malgré l'objectivité apparente du récit, comment les sentiments du mari de A... sont-ils suggérés? Relevez les passages qui témoignent de son agacement à l'égard de Franck, de ses soupçons à l'égard de A... Étudiez particulièrement les adverbes et les conjonctions de concession, les tirets, les incises, les guillemets.*

4 *Le récit semble contemporain des événements racontés; relevez les termes qui l'indiquent. Pourtant, l'ordre chronologique des événements n'a pas été respecté; relevez une répétition du même événement: que signifie-t-elle? justifiez le retour en arrière, l. 32 à 50.*

5 *Montrez que les objets servent ici d'indices sur les personnages.*

SENS ET EFFETS

6 *Pensez-vous que la froideur et la minutie du récit conviennent à la description de la jalousie?*

7 *Pensez-vous que, malgré ses prétentions, Robbe-Grillet ait éliminé de son récit la psychologie des personnages?*

8 *La lecture du texte vous paraît-elle aisée? Quelles qualités exige-t-elle du lecteur? En quoi ce récit ressemble-t-il à un roman policier, donc à un jeu intellectuel?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Dans deux romans célèbres,* Le Procès *et* Le Château *de Kafka, (voir p. 149), le personnage principal est désigné par une initiale, K. L'effet produit par l'initiale de A... est-il le même?

Essai ou exposé.

***Comparez le traitement de la chronologie dans* La Jalousie *et dans deux « ciné-romans » de Robbe-Grillet :* L'Année dernière à Marienbad *et* L'Immortelle.**

Essai ou exposé.

Comparez la présentation du personnage principal avec une technique cinématographique.

IV. LE NARRATEUR ET LE LECTEUR

1. Narrateur et lecteur : les voix narratives

Raconter, c'est communiquer, adresser un récit à quelqu'un. Le récit peut ne porter aucune trace de cette situation, effacer toute image du narrateur et du destinataire. Mais il peut aussi les représenter, ou même leur faire jouer un rôle actif dans l'intrigue.

Narrateur et lecteur représentés comme tels.

Cette représentation est une nécessité :

— dans le récit oral, où le conteur doit se présenter, où les auditeurs peuvent intervenir;

— dans le récit écrit, quand la publication court le risque de la censure : l'auteur ou l'éditeur prennent alors leurs précautions dans des avant-propos, des avertissements, des avis, des lettres au lecteur, des notes, des préfaces, des prologues.

Cette représentation peut être une simple convention narrative, destinée à mettre le lecteur en condition, et à orienter la lecture.

Narrateur et lecteur effacés.

Dans un certain type de récit, le récit objectif à la troisième personne et au passé, le narrateur et le lecteur semblent s'effacer. Pourtant, « tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés », écrit J.-P. Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* On peut faire le portrait de ce lecteur à l'aide des allusions contenues dans le texte : chaque fois qu'un texte fait allusion à un contexte sans le décrire, il restreint le nombre de ses lecteurs à ceux qui peuvent saisir l'allusion. Bien entendu, le lecteur ainsi dessiné en creux n'est pas forcément le lecteur réel : le roman est un message différé; il n'a pas le même sens pour les contemporains et les lecteurs d'un autre temps et d'un autre lieu.

On peut également faire le portrait du narrateur même s'il n'intervient pas dans le récit à la 1re personne : il peut se trahir par des jugements, des incises à caractère de maximes*, qui expriment sa vision du monde.

Narrateur et lecteur protagonistes dans l'intrigue.

Les acteurs de l'intrigue, les personnages, peuvent assumer le rôle du narrateur ou du lecteur. Le récit se fait alors à la 1re ou à la 2e personne. C'est le cas dans les types de récits suivants :

— le roman par lettres : chaque personnage est tour à tour émetteur et destinataire du message (par exemple *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe);

— le roman à la 2e personne (*La Modification,* p. 201);

— le roman à la 1re personne : mémoires, souvenirs, autobiographie, journal intime, monologue intérieur.

◀ **Gill** (1840-1885). Caricature tirée de *l'Éclipse.*
« Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions. »
(Émile Zola, le *Roman expérimental*)

2. Narrateur et personnages : la perspective narrative

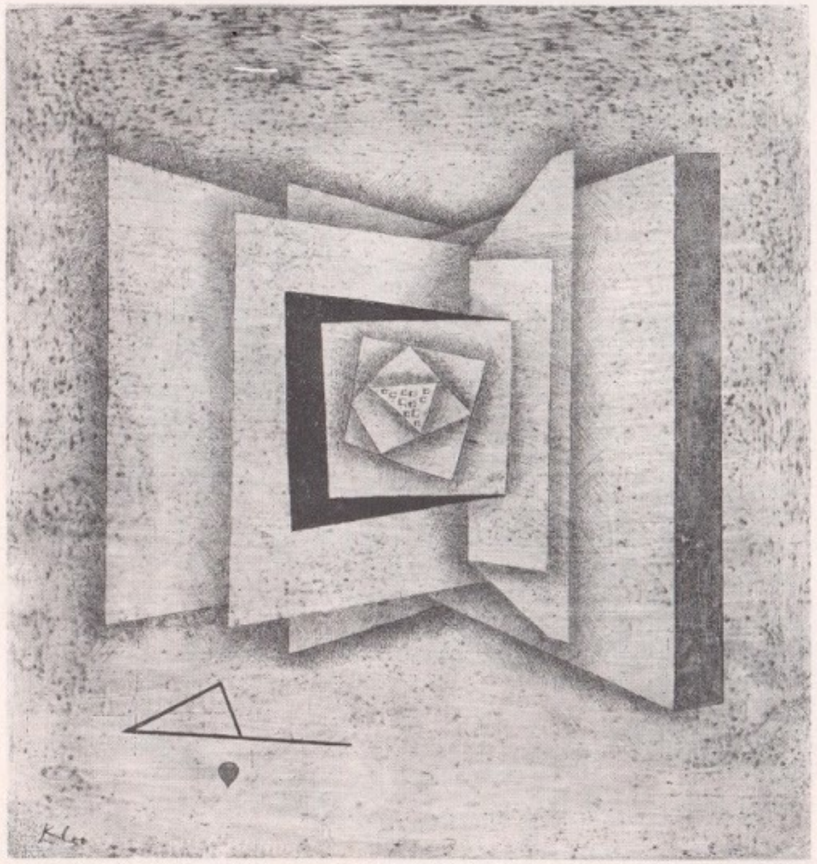
Quel point de vue adopte le narrateur pour décrire les événements? Que sait-il de l'histoire? Comment la perçoit-il?

Le narrateur omniscient.

Le romancier peut être assimilé à Dieu, qui sonde les reins et les cœurs de ses créatures. C'est le cas de Balzac faisant « concurrence à l'état-civil », ou de Mauriac : « Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois. De la même façon, M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde. Ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'Évangile; il les explique, les classe, les condamne sans appel » (J.-P. Sartre). Dans ce cas, le narrateur a tendance à résumer l'action, à la *dire* au lieu de la *montrer* (voir *La Princesse de Clèves,* p. 204).

Le narrateur-spectateur.

Au contraire, le narrateur peut *montrer* les événements en témoin impartial. Dans ce cas, il s'efface devant une scène, un dialogue, un comportement qu'il observe sans toujours paraître les comprendre. C'est la technique de toute une école de romanciers américains de l'entre-deux-guerres, et en particulier de Dos Passos, Hemingway, Steinbeck (voir *Des Souris et des Hommes,* p. 214).



Restrictions et changements de champ.

Le narrateur peut restreindre le champ de sa vision et adopter sur les événements le point de vue d'un personnage ou de plusieurs successivement. C'est au XVIII[e] siècle, au moment où l'on admet la pluralité des opinions et la relativité des croyances, que se généralise ce procédé. Il prend d'abord la forme du roman par lettres, puis le romancier, en jouant du récit à la 3[e] personne, du style indirect et indirect libre, passe insensiblement du point de vue d'un personnage à un autre (voir *La Chartreuse de Parme,* p. 210, *Madame Bovary,* p. 15). Plus systématiquement, au XX[e] siècle, le romancier raconte plusieurs fois la même histoire en adoptant à chaque fois le point de vue d'un acteur différent (Faulkner : *Tandis que j'agonise, Le Bruit et la fureur;* O. Lewis, *Les Enfants de Sanchez,* voir p. 46).

Paul Klee (1879-1940), *Livre ouvert.*

1. Du conteur à l'éditeur

La situation du narrateur dépend du mode habituel de communication, oral ou écrit, des intermédiaires de la communication, éditeurs et censeurs. On peut étudier l'évolution de cette situation à l'aide de quelques débuts de romans particulièrement représentatifs.

PROLOGUES, AVERTISSEMENTS ET PRÉFACES

Au Moyen Age : débuts de deux romans de Chrétien de Troyes.

Ces romans sont destinés à être lus à haute voix à un public en partie illettré. Le romancier est au service de grands seigneurs qui offrent l'audition du conte au public.

Lancelot, ou *Le Chevalier à la charrette et la soumission à la dame*

Dès que Madame de Champagne[1]
Veut que je fasse ce roman,
L'entreprendrai incontinent,
Puisque je suis sien tout entier.
Mais je dois dire que mieux œuvre
Son commandement en cette œuvre
Que sens ou peine que j'y mette.
(...)

Perceval, ou *Le Conte du Graal*

Donc aura bien sauvé sa peine
Chrétien, qui entend et peine
Par le commandement du Comte[2]
A rimoyer le meilleur conte
Qui soit conté en cour royal.

C'est le grand conte du Graal
Dont le Comte baille le livre.
(...)

1. Marie, comtesse de Champagne, fille d'Éléonore d'Aquitaine.
2. Philippe d'Alsace, comte de Flandre.

Aux débuts de l'imprimerie : deux prologues.

La lecture des romans imprimés exige des lecteurs loisir et disponibilité. Le narrateur parodie la situation du conteur de récits oraux : il se présente longuement, dans un Prologue.

Prologue de *Pantagruel,* de Rabelais :

Très illustres et très valeureux champions, gentilshommes et autres, qui volontiers vous adonnez à toutes gentillesses et honnêtetés, vous avez naguère vu, lu et su les *Grandes et Inestimables Chroniques de l'énorme géant Gargantua,* et, comme vrais fidèles, les avez crues galantement, et y avez maintes fois passé votre temps

avec les honorables dames et demoiselles, leur en faisant beaux et longs narrés[1] alors que vous étiez hors de propos[2], dont êtes bien dignes de grande louange et mémoire sempiternelle.

Et à la mienne volonté que chacun laissât sa propre besogne, ne se souciât de son métier et mît ses affaires propres en oubli, pour y vaquer entièrement sans que son esprit fût de ailleurs distrait ni empêché ; jusqu'à ce que l'on les tînt par cœur, afin que, si d'aventure l'art de l'imprimerie cessait, ou en cas que tous livres périssent, au temps avenir un chacun les pût bien au net enseigner à ses enfants, et à ses successeurs et survivants bailler comme de main en main, ainsi qu'une religieuse Cabale[3] ; car il y a plus de fruit que par aventure ne pensent un tas de gros talvassiers[4] tous croûtelevés[5] (...).

1. Récits.
2. Vous ne saviez plus quoi dire.
3. Interprétation symbolique de la Bible. Ici, doctrine mystérieuse.
4. Vantards.
5. Couverts de croûtes, vérolés.

Prologue de *Don Quichotte*, de Cervantès :

Lecteur inoccupé, tu me croiras bien, sans exiger de serment, si je te dis que je voudrais que ce livre, comme enfant de mon intelligence, fût le plus beau, le plus élégant et le plus spirituel qui se pût imaginer ; mais hélas ! je n'ai pu contrevenir aux lois de la nature, qui veut que chaque être engendre son semblable.

Jusqu'au XVIII^e siècle : avertissements aux lecteurs.

L'avertissement est parfois une précaution contre les poursuites de la censure ; il est surtout un artifice littéraire.

Marivaux : *La Vie de Marianne*, début.

Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée.

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta ; je le lus avec deux de mes amis qui étaient chez moi, et qui depuis ce jour-là n'ont cessé de me dire qu'il fallait le faire imprimer : je le veux bien, d'autant plus que cette histoire n'intéresse personne. Nous voyons par la date que nous avons trouvée à la fin du manuscrit qu'il y a quarante ans qu'il est écrit ; nous avons changé le nom de deux personnes dont il est parlé, et qui sont mortes (...).

Goethe : *Les Souffrances du jeune Werther.*

J'ai rassemblé avec soin tout ce que j'ai pu recueillir de l'histoire du malheureux Werther, et je vous l'offre ici. Je sais que vous m'en remercierez. Vous ne pouvez refuser votre admiration à son esprit, votre amour à son caractère, ni vos larmes à son sort.

Et toi, bonne âme qui souffres du même mal que lui, puise de la consolation dans ses douleurs, et permets que ce petit livre devienne pour toi un ami, si le destin ou ta propre faute ne t'en ont pas laissé un qui soit plus près de ton cœur !

Choderlos de Laclos : *Les Liaisons dangereuses.*
Avertissement de l'éditeur :

Nous croyons devoir prévenir le public que, malgré le titre de cet ouvrage, et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman.

Il nous semble de plus que l'auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle : dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées (...).

Préface du rédacteur.

Cet ouvrage, ou plutôt ce recueil, que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l'intention de la publier, je n'ai demandé, pour prix de mes soins, que la permission d'élaguer tout ce qui me paraîtrait inutile ; et j'ai tâché de ne conserver en effet que les lettres qui m'ont paru nécessaires, soit à l'intelligence des événements, soit au développement des caractères. Si l'on ajoute à ce léger travail, celui de replacer par ordre les lettres que j'ai laissé subsister, ordre pour lequel j'ai même presque toujours suivi celui des dates, et enfin quelques notes courtes et rares, et qui pour la plupart, n'ont d'autre objet que d'indiquer la source de quelques citations, ou de motiver quelques-uns des retranchements que je me suis permis, on saura toute la part que j'ai eue à cet ouvrage. Ma mission ne s'étendait pas plus loin.

Image du film *Fahrenheit 451* de François Truffaut.
« Depuis combien de temps travaillez-vous comme pompier? — Depuis dix ans. J'en avais vingt. — Vous ne lisez jamais les livres que vous brûlez? — Il se mit à rire. — C'est contre la loi. — Oh! c'est vrai. — C'est un chic boulot. Le lundi, brûler Millay, le mercredi Whitman, le vendredi Faulkner, les mettre en cendres; ensuite brûler les cendres. C'est notre slogan officiel. »
(Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*)

ÉTUDE COMPARATIVE

1 *Montrez combien les éloges de Chrétien de Troyes paraissent conventionnels et dictés par la nécessité. Quelles relations impliquent-ils entre l'auteur du récit et son « donateur »? Montrez que les conditions économiques de la production du récit sont inscrites dans le texte.*

2 *a) Montrez que les deux narrateurs du XVI^e^ siècle font allusion aux nouvelles conditions de la réception du récit; qu'ils soulignent la nécessité d'un long loisir pour lire un roman.*
b) Étudiez la rêverie de Rabelais sur une éventuelle disparition des livres. Montrez qu'il révèle par là l'importance qu'a déjà l'imprimerie et l'enthousiasme qu'elle suscite. Rapprochez ce thème de celui qu'ont illustré le romancier de science-fiction Bradbury dans Fahrenheit 451 *et le cinéaste Truffaut dans le film qui porte le même titre.*
c) Étudiez le ton des deux textes : fausse modestie, mélange d'humour et de sérieux.

3 *a) Comparez l'avertissement de Goethe aux deux textes français. Montrez que l'un veut surtout toucher la sensibilité et servir de consolation par le miroir des souffrances qu'il présente (relevez les termes qui désignent des sentiments et leurs manifestations). Montrez que les autres piquent la curiosité et amusent l'intelligence; relevez, surtout chez Laclos, les expressions qui le prouvent.*
b) Comparez les textes de Marivaux et de Laclos : montrez les constantes du genre.

L'auteur prétend ne pas être l'auteur, et avoir une part minime à l'établissement du texte. Il affirme la valeur documentaire du texte. Mais en même temps, il décline toute ressemblance avec des personnes réelles.

c) Montrez comment l'avertissement de l'éditeur, dans Les Liaisons dangereuses, *modifie les lois du genre, et souligne le caractère conventionnel de ces débuts de romans. Relevez des intentions satiriques et ironiques dans cet avertissement.*

2. *Narrateur et lecteur*

Ce roman rédigé en 1773-74 et publié en 1796 est à la fois un dialogue entre le narrateur et son public, avec des discussions diverses et des réflexions de l'auteur, un récit du voyage et des rencontres que font Jacques et son maître d'auberge en auberge, un dialogue entre ces deux personnages, enfin un recueil d'anecdotes racontées par les uns et par les autres.

JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE

Denis Diderot

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

LE MAITRE

C'est un grand mot que cela.

JACQUES

Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

LE MAITRE

Et il avait raison...

Après une courte pause, Jacques s'écria : Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret!

LE MAITRE

Pourquoi donner au diable son prochain? Cela n'est pas chrétien.

JACQUES

C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir. Mon père s'en aperçoit ; il se fâche. Je hoche de la tête ; il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules. Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy ; de dépit je m'enrôle. Nous arrivons ; la bataille se donne.

LE MAITRE

Et tu reçois la balle à ton adresse.

JACQUES

Vous l'avez deviné ; un coup de feu au genou ; et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu. Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette. Sans ce coup de feu, par exemple, je crois que je n'aurais été amoureux de ma vie, ni boiteux.

LE MAITRE

Tu as donc été amoureux?

JACQUES

Si je l'ai été!

LE MAITRE

Et cela par un coup de feu?

JACQUES

Par un coup de feu.

LE MAITRE

Tu ne m'en as jamais dit un mot.

JACQUES

Je le crois bien.

Illustrations d'**André François** pour *Jacques le Fataliste.* (Club français du Livre)

Denis Diderot **(Langres, 1713-1784).**
D'abord essayiste, directeur de *L'Encyclopédie*, dramaturge, Diderot n'a publié qu'un roman de son vivant : *Les Bijoux indiscrets* (1747), sans nom d'auteur. Les autres, trop satiriques, trop chargés d'allusions contemporaines pour passer la censure, n'ont paru qu'après sa mort : *La Religieuse*, rédigé en 1760, *Le Neveu de Rameau*, en 1762, *Jacques le fataliste* en 1773-74.

LE MAITRE

Et pourquoi cela?

JACQUES

C'est que cela ne pouvait être dit ni plus tôt ni plus tard.

LE MAITRE

Et le moment d'apprendre ces amours est-il venu?

JACQUES

Qui le sait?

LE MAITRE

A tout hasard, commence toujours...

Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dînée : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés*. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : « Celui-là était apparemment encore écrit là-haut... »

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.

L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. — Et où allaient-ils? — Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous réponds : Qu'est-ce que cela vous fait? Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques... Ils allèrent quelque temps en silence. Lorsque chacun fut un peu remis de son chagrin, le maître dit à son valet : Eh bien, Jacques, où en étions-nous de tes amours?

DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître* (début).

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le texte se compose d'une série de récits et de dialogues emboîtés de la manière suivante :
Récit de Diderot à son public réel (le titre).
Dialogue du narrateur et du lecteur fictifs.
Récit du narrateur au lecteur fictif.
Dialogue de Jacques et de son maître.
Récit de Jacques à son maître.

STRUCTURES

1 *En suivant le fil du texte, recopiez et continuez à remplir le tableau ci-dessous :*

Récit de Diderot à son public réel	*Dialogue du narrateur et du lecteur fictifs*	*Récit du narrateur au lecteur fictif*	*Dialogue de Jacques et de son maître*	*Récit de Jacques à son maître*
Le titre	*l. 1 à 5*	*l. 5 à 6*	*l. 7 à ...*	

2 *Étudiez certaines transitions d'une colonne à l'autre :*
l. 5 : à quoi sert ici le style indirect?
l. 14 : quelles sont les deux valeurs du présent dans « je m'enivre » et « j'oublie »?

3 *Relevez les passages où le narrateur se moque malicieusement du lecteur :*
a) l. 5 : s'agit-il d'un refus de répondre ou d'une vraie réponse?
b) l. 36 : que pouvait-on attendre à la place du récit du narrateur?
c) l. 43 : que pouvait-on attendre à la place du dialogue entre le narrateur et le lecteur?
d) l. 50-51 : quelle menace cette phrase contient-elle?

4 *Quelle est la supériorité du narrateur sur le lecteur?*

5 *Montrez que Jacques et son maître sont des doubles du narrateur et du lecteur. Relevez chez Jacques les procédés qu'emploie le narrateur : mots qui piquent la curiosité du maître, refus de répondre, réponses inattendues.*

SENS ET EFFETS

6 *Comment le narrateur souligne-t-il le caractère arbitraire des récits?*

7 *En quoi Diderot fait-il une parodie des contes philosophiques? Quels sont les passages où Jacques fait le philosophe?*

8 *Quelles relations pouvez-vous établir entre la doctrine du fatalisme et l'art du récit (l. 23)?*

9 *En quoi le personnage du maître est-il satirique? Comparez le couple que forment le maître et le valet avec d'autres couples analogues : Don Quichotte et Sancho Pança, Dom Juan et Sganarelle dans Dom Juan de Molière (1665), le Comte Almaviva et Figaro dans* Le Mariage de Figaro, *de Beaumarchais (1784). Expliquez pourquoi, au XVIII^e siècle, le valet est représenté comme supérieur à son maître.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Étudiez l'usage du dialogue et des digressions dans ce fragment de* Jacques le fataliste *et dans un court récit de Diderot :* Le Neveu de Rameau *(rédigé en 1762).

Essai.

Étudiez l'usage du dialogue entre le narrateur et le lecteur dans ce fragment de* Jacques le fataliste *et dans* Vie et opinions de Tristram Shandy, *de Sterne (voir p. 156), dont Diderot s'est inspiré.

M. Butor a écrit **La Modification** *(1957) à la deuxième personne dans une intention précise qu'il expose dans* **Essais sur le Roman** *(1964) : le narrateur feint de révéler au personnage des éléments de sa propre histoire qu'il connaît mal, il le force à en prendre conscience. « C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter, et qu'il les organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir cette parole empêchée... Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage,* **c'est la seconde personne** *qui* **sera la plus efficace.** *» C'est le cas ici, où le héros, au cours d'un voyage en chemin de fer, renonce peu à peu à un projet dont il découvre la vanité. Cette première page frappe aussi par d'autres formes d'originalité.*

« VOUS AVEZ MIS LE PIED GAUCHE SUR LA RAINURE DE CUIVRE... »

Michel Butor

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.

Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.

Non, ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans.

Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère, vos paupières sensibles et mal lubrifiées, vos tempes crispées, à la peau tendue et comme raidie en plis minces, vos cheveux, qui se clairsèment et grisonnent, insensiblement pour autrui mais non pour vous, pour Henriette[1] et pour Cécile, ni même pour les enfants désormais, sont un peu hérissés et tout votre corps à l'intérieur de

1. La femme du héros. Cécile : sa maîtresse qu'il va rejoindre à Rome.

vos habits qui le gênent, le serrent et lui pèsent, est comme baigné, dans son réveil imparfait, d'une eau agitée et gazeuse pleine d'animalcules en suspension.

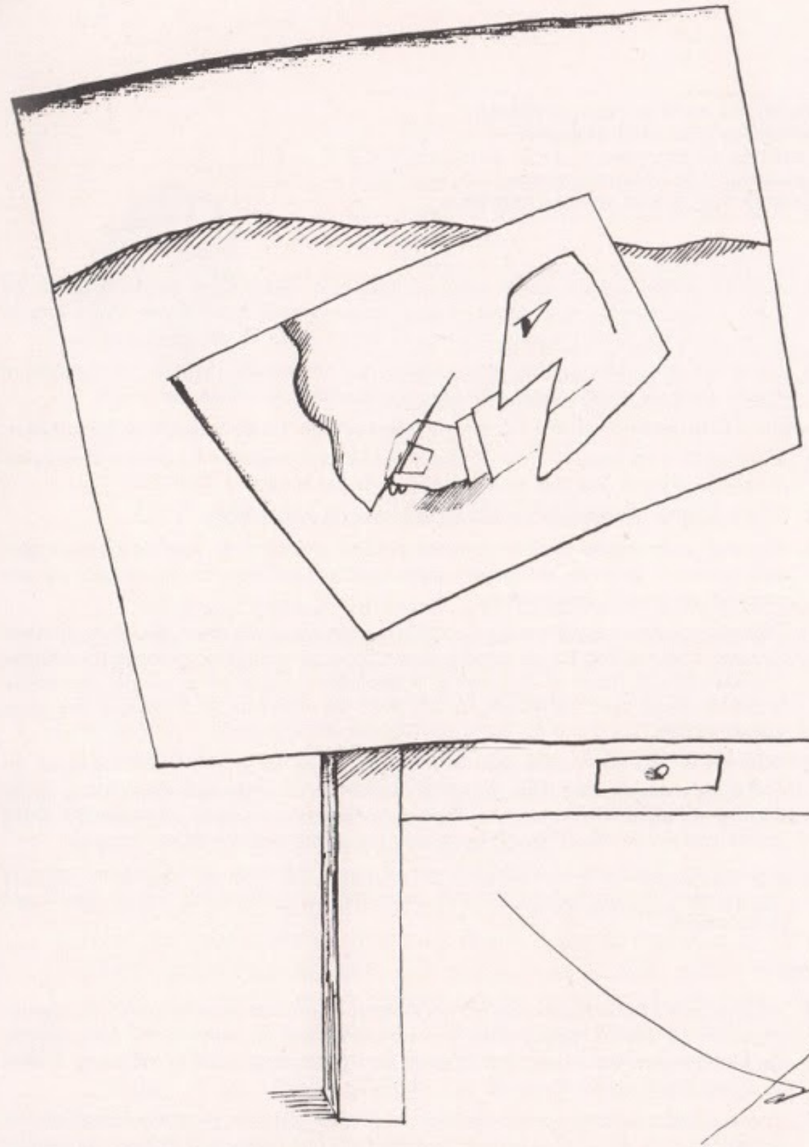
Si vous êtes entré dans ce compartiment, c'est que le coin couloir face à la marche à votre gauche est libre, cette place même que vous auriez fait demander par Marnal comme à l'habitude s'il avait été encore temps de retenir, mais non, que vous auriez demandée vous-même par téléphone, car il ne fallait pas que quelqu'un sût chez Scabelli que c'était vers Rome que vous vous échappiez pour ces quelques jours.

Un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, assis en face de cette place où vous allez vous installer pour ce voyage, un peu plus jeune que vous, quarante ans tout au plus, plus grand que vous, pâle, aux cheveux plus gris que les vôtres, aux yeux clignotants derrière des verres très grossissants, aux mains longues et agitées, aux ongles rongés et brunis de tabac, aux doigts qui se croisent et se décroisent nerveusement dans l'impatience du départ, selon toute vraisemblance le possesseur de cette serviette noire bourrée de dossiers dont vous apercevez quelques coins colorés qui s'insinuent par une couture défaite, et de livres sans doute ennuyeux, reliés, au-dessus de lui comme un emblème, comme une légende qui n'en est pas moins explicative, ou énigmatique, pour être une chose, une possession et non un mot, posée sur le filet de métal aux trous carrés, et appuyée sur la paroi du corridor.

Cet homme vous dévisage, agacé par votre immobilité, debout, ses pieds gênés par vos pieds ; il voudrait vous demander de vous asseoir, mais les mots n'atteignent même pas ses lèvres timides, et il se détourne vers le carreau, écartant de son index le rideau bleu baissé dans lequel est tissé le sigle S.N.C.F.

Sur la même banquette que lui, après un intervalle pour l'instant inoccupé, mais réservé par ce long parapluie au fourreau de soie noire qui barre la moleskine verte, au-dessous de cette légère mallette gainée de toile écossaise imperméabilisée, avec deux serrures de mince cuivre éclatant, un jeune homme qui doit avoir fini son service militaire, blond, vêtu de tweed gris clair, avec une cravate à raies obliques rouges et violettes, tient dans sa main droite la gauche d'une jeune femme plus brune que lui, et joue avec elle, passant et repassant son pouce sur sa paume tandis qu'elle le regarde faire, contente, levant un instant les yeux vers vous, et les baissant vivement en vous voyant les observer, mais sans cesser.

Ce ne sont pas seulement des amoureux mais de jeunes époux puisqu'ils ont tous les deux leur anneau d'or, de fraîche date, peut-être en voyage de noces, et qui ont sans doute acheté pour l'occasion, à moins que cela soit le cadeau d'un oncle généreux, ces



Steinberg, *Labyrinthe.*
Jeu sur le réel et la fiction : le dessin semble fait par l'artiste, mais l'artiste est dans le dessin.

deux grandes valises semblables, flambant neuves, en peau de porc, l'une sur l'autre au-dessus d'eux, toutes deux agrémentées de ces petits cadres de cuir pour cartes de visite, fixés aux poignées par de minuscules courroies.

Ils sont les seuls à avoir retenu leurs places dans le compartiment : leurs fiches brunes et jaunes avec leurs gros numéros noirs sont suspendues immobiles à la barre nickelée.

MICHEL BUTOR, *La Modification,* éd. de Minuit.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 13 : l'installation dans le compartiment.**
- **l. 14 à 26 : le poids des quarante-cinq ans.**
- **l. 27 à 33 : les motifs du voyage.**
- **l. 34 à 53 : le voyageur à la serviette noire.**
- **l. 54 à 76 : les jeunes époux aux valises neuves.**

STRUCTURES

1 *Relevez, outre l'emploi de la seconde personne, des signes de dialogue (l. 14 à 17, l. 30), comme si le narrateur voulait convaincre son personnage. L'emploi de la seconde personne peut-il convenir à une sorte de dialogue intérieur?*

2 *Comment sont données les informations qui permettent déjà de reconstituer le drame (âge du personnage, situation sentimentale, familiale, sociale)?*

On aurait pu résumer l'énumération, l. 9 à 13, en une expression : « dans tout votre corps ».

3 *S'agit-il de remplissage? Peut-on justifier cette énumération? Comment expliquer la minutie dans la liste des malaises éprouvés par le héros l. 18 à 26?*

4 *Faites le plan du compartiment, situez chaque personnage.*

5 *Montrez avec quelle rigueur le texte adopte le point de vue du personnage-interlocuteur; prouvez qu'aucune information n'est donnée en dehors de ses pensées et de ses impressions.*

6 *Comment sont construits les personnages observés? Montrez que tous peuvent être des doubles, actuels ou passés, du personnage principal; montrez les ressemblances entre le héros et l'homme à la serviette noire, entre le couple que forme le héros tantôt avec sa femme, tantôt avec sa maîtresse et le couple des deux jeunes époux.*

7 *Quel est le rôle des objets dans le récit? Montrez qu'ils expriment « comme un emblème, comme une légende », la personnalité supposée de chacun, qu'ils servent d'indices au héros pour tenter de reconstituer cette personnalité. Dans quelle mesure ce travail de l'imagination est-il une activité de romancier?*

8 *Relevez les couleurs énumérées dans le texte. Montrez qu'elles prennent une signification symbolique et qu'elles permettent d'opposer les jeunes époux aux deux autres.*

SENS ET EFFETS

9 *Montrez que Michel Butor a utilisé systématiquement des lieux communs du roman : situation d'adultère, début dans un compartiment de chemin de fer, portraits de personnages qu'on découvre peu à peu (comparez avec le début de* L'Idiot *de Dostoïevski, ou de* Boule-de-suif, *de Maupassant).*

10 *Comment Michel Butor renouvelle-t-il ces clichés? Relevez des traits humoristiques ou caricaturaux. En quoi ce texte ressemble-t-il à une gageure et à une provocation? Montrez que ce roman est une parodie du roman d'analyse. Dégagez le sens parodique du monologue à la deuxième personne, le rôle envahissant des objets, la prépondérance des sensations sur les sentiments.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Création personnelle.

En utilisant systématiquement les procédés de Michel Butor, rédigez à votre tour un début de roman où vous tournerez en ridicule des procédés romanesques rebattus.

Essai.

Comparez le rôle des objets dans ce texte et dans* Le Père Goriot *(p. 142). Montrez que Butor a peut-être voulu faire une parodie de Balzac.

Dans la société close de la Cour, pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, **La Princesse de Clèves** *(1678) suscita des échanges épistolaires entre écrivains, des discussions de salons, des enquêtes de journaux où l'on posait sous forme de « questions galantes », courrier du cœur de l'époque, des problèmes de casuistique amoureuse.*

L'épisode le plus discuté fut l'aveu de l'héroïne à son mari : Mme de Clèves aime en secret M. de Nemours. Pour fuir cet amour dont elle a honte et peur, elle voudrait se retirer à la campagne, et pour que son mari l'y autorise, elle est forcée de tout lui avouer. Par un effet du hasard, M. de Nemours a été le témoin caché de cet aveu. Voici, dans un style d'analyse psychologique devenu classique, les sentiments des trois protagonistes après la scène de l'aveu.

UN IMBROGLIO SENTIMENTAL

Mme de La Fayette

Lorsque ce prince[1] fut parti, que madame de Clèves demeura seule, qu'elle regarda ce qu'elle venoit de faire, elle en fut si épouvantée, qu'à peine put-elle s'imaginer que ce fût une vérité. Elle trouva qu'elle s'étoit ôté elle-même le cœur et l'estime de son mari, et qu'elle s'étoit creusé un abîme dont elle ne sortiroit jamais. Elle se demandoit pourquoi elle avoit fait une chose si hasardeuse, et elle trouvoit qu'elle s'y étoit engagée sans en avoir presque eu le dessein. La singularité d'un pareil aveu, dont elle ne trouvoit point d'exemple, lui en faisoit voir tout le péril.

Mais, quand elle venoit à penser que ce remède, quelque violent qu'il fût, étoit le seul qui la pouvoit défendre contre M. de Nemours, elle trouvoit qu'elle ne devoit point se repentir, et qu'elle n'avoit point trop hasardé. Elle passa toute la nuit, pleine d'incertitude, de trouble et de crainte : mais enfin le calme revint dans son esprit. Elle trouva même de la douceur à avoir donné ce témoignage de fidélité à un mari qui le méritoit si bien, qui avoit tant d'estime et tant d'amitié pour elle, et qui venoit de lui en donner encore des marques par la manière dont il avoit reçu ce qu'elle lui avoit avoué.

Cependant M. de Nemours étoit sorti du lieu où il avoit entendu une conversation qui le touchoit si sensiblement, et s'étoit enfoncé dans la forêt. Ce qu'avoit dit madame de Clèves de son portrait, lui avoit redonné la vie, en lui faisant connoître que c'étoit lui qu'elle ne haïssoit pas[2]. Il s'abandonna d'abord à cette joie ; mais elle ne fut pas longue, quand il fit réflexion que la même chose qui lui venoit d'apprendre qu'il avoit touché le cœur de madame de Clèves, le devoit persuader aussi qu'il n'en recevroit

1. M. de Clèves, qui, malgré son chagrin, a assuré sa femme de sa tendresse et de son estime.
2. Litote* pour « c'était lui qu'elle aimait ».

Madame de La Fayette **(Paris, 1634-1693). Tandis que le comte de La Fayette gère ses châteaux en Auvergne, sa femme est retenue à Paris par les procès qui menacent la fortune de son mari, et par la vie mondaine : elle est amie d'Henriette d'Angleterre, de Madame de Sévigné, de La Rochefoucauld, qui a peut-être participé à la rédaction de *La Princesse de Clèves*. Madame de La Fayette n'a jamais signé les œuvres qui ont paru de son vivant et qui lui ont été attribuées.**

jamais nulle marque, et qu'il étoit impossible d'engager[3] une personne qui avoit recours à un remède si extraordinaire. Il sentit pourtant un plaisir sensible de l'avoir réduite à cette extrémité. Il trouva de la gloire à s'être fait aimer d'une femme si différente de toutes celles de son sexe ; enfin, il se trouva cent fois heureux et malheureux tout ensemble. La nuit le surprit dans la forêt, et il eut beaucoup de peine à retrouver le chemin de chez madame de Mercœur[4]. Il y arriva à la pointe du jour ; il fut assez embarrassé de rendre compte de ce qui l'avoit retenu ; il s'en démêla le mieux qu'il lui fût possible, et revint, ce jour même, à Paris, avec le vidame[5].

Ce prince étoit si rempli de sa passion, et si surpris de ce qu'il avoit entendu, qu'il tomba dans une imprudence assez ordinaire, qui est de parler en termes généraux de ses sentiments particuliers, et de conter ses propres aventures sous des noms empruntés. En revenant, il tourna la conversation sur l'amour ; il exagéra le plaisir d'être amoureux d'une personne digne d'être aimée. Il parla des effets bizarres de cette passion ; et enfin, ne pouvant renfermer en lui-même l'étonnement que lui donnoit l'action de madame de Clèves, il la conta au vidame, sans lui nommer la personne, et sans lui dire qu'il y eût aucune part ; mais il la conta avec tant de chaleur et avec tant d'admiration, que le vidame soupçonna aisément que cette histoire regardoit ce prince. Il le pressa extrêmement de le lui avouer ; il lui dit qu'il connaissoit depuis longtemps qu'il avoit quelque passion violente, et qu'il y avoit de l'injustice de se défier d'un homme qui lui avoit confié le secret de sa vie. M. de Nemours étoit trop amoureux pour avouer son amour ; il l'avoit toujours caché au vidame, quoique ce fût l'homme de la cour qu'il aimât le mieux. Il lui répondit qu'un de ses amis lui avoit conté cette aventure, et lui avoit fait promettre de n'en point parler, et qu'il le conjuroit aussi de garder ce secret. Le vidame l'assura qu'il n'en parleroit point : néanmoins, M. de Nemours se repentit de lui en avoir tant appris.

Cependant, M. de Clèves étoit allé trouver le roi[6], le cœur pénétré d'une douleur mortelle[7]. Jamais mari n'avoit eu une passion si violente pour sa femme, et ne l'avoit tant estimée. Ce qu'il venoit d'apprendre ne lui ôtoit pas l'estime ; mais elle lui en donnoit d'une espèce différente de celle qu'il avoit eue jusqu'alors. Ce qui l'occupoit le plus, étoit l'envie de deviner celui qui avoit su lui plaire. M. de Nemours lui vint d'abord dans l'esprit, comme ce qu'il y avoit de plus aimable à la cour ; et le chevalier de Guise, et le maréchal de Saint-André, comme deux hommes qui avoient pensé à lui plaire, et qui lui rendoient encore beaucoup de soins ; de sorte qu'il s'arrêta à croire qu'il falloit que ce fût l'un des trois. Il arriva au Louvre, et le roi le mena dans son cabinet, pour lui dire qu'il l'avoit choisi pour conduire Madame en Espagne, qu'il avoit cru que personne ne s'acquitteroit mieux que lui de cette commission, et que personne aussi ne feroit tant d'honneur à la France que madame de Clèves. M. de Clèves reçut l'honneur de ce choix comme il le devoit, et le regarda même comme une chose qui éloigneroit sa femme de la cour, sans qu'il parût de changement dans sa conduite : néanmoins, le temps de ce départ étoit encore trop éloigné pour être un remède à l'embarras où il se trouvoit. Il écrivit à l'heure même à madame de Clèves, pour lui apprendre ce que le roi venoit de lui dire, et il lui manda encore qu'il vouloit absolument qu'elle revînt à Paris. Elle y revint comme il l'ordonnoit, et, lorsqu'ils se virent, ils se trouvèrent tous deux dans une tristesse extraordinaire.

MADAME DE LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*.

3. Entraîner dans une liaison.

4. Sœur de M. de Nemours.

5. Officier qui remplace un seigneur ecclésiastique dans une fonction juridique ou militaire qu'il ne peut pas remplir. Il s'agit ici d'un ami de M. de Nemours qui est l'oncle de Mme de Clèves.

6. Son entretien précédent avec sa femme a été interrompu par un coursier venant le chercher de la part du roi.

7. Effectivement, M. de Clèves mourra de chagrin peu de temps après.

École française du XVI[e] siècle, *Un bal à la cour des Valois*.

« La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri Second. Ce prince était galant, bien fait et amoureux (...). Comme il réussissait admirablement dans tous les exercices du corps, il en faisait une de ses plus grandes occupations : c'étaient tous les jours des parties de chasse et de paume, des ballets, des courses de dogues, ou de semblables divertissements. »

(Début de *La Princesse de Clèves*)

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Trois analyses successives de la même période de temps, avec un décalage :
- **l. 1 à 19 : la nuit, sentiments de Mme de Clèves : épouvante (l. 1 à 9), soulagement et retour au calme (l. 10 à 19).**
- **l. 20 à 38 : la même nuit, M. de Nemours, à la fois heureux et malheureux.**
- **l. 39 à 60 : le lendemain : M. de Nemours fait des confidences au vidame.**
- **l. 61 à 85 : « cependant », M. de Clèves est en proie à la jalousie.**

COMMENTAIRE SUIVI

1 Une nuit « pleine d'incertitude, de trouble et de crainte ».

a) Relevez tout ce qui révèle chez Mme de Clèves un sentiment d'insécurité. Pourquoi se cherche-t-elle des modèles de conduite (l. 8 à 9)? Comparez les sentiments qu'elle éprouve pour son mari et pour M. de Nemours. Lesquels sont les plus doux? Pourquoi?

b) Montrez que Mme de Clèves réfléchit lucidement sur une conduite irrationnelle. A quoi voyez-vous qu'elle a agi par impulsion? Relevez les termes qui désignent une activité de la pensée : un jugement ou une découverte.

2 M. de Nemours « cent fois heureux et malheureux ».

a) De quels sentiments se compose la joie de M. de Nemours? Montrez la part de vanité qui y entre.

b) Que déduire des l. 33 à 38? Quels sentiments, sensations, réflexions peut-on imaginer grâce aux informations fournies?

3 « Une imprudence assez ordinaire ».

L'indiscrétion du vidame provoquera une série de malentendus mortels pour M. de Clèves et pour les amours de M. de Nemours.

a) Montrez que M. de Nemours commet une faute grave envers le code de l'amour courtois et précieux en rompant la règle du secret (référez-vous à la carte du Tendre, p. 101).

b) Étudiez la manière dont est résumé le dialogue entre les deux amis. Montrez que le contenu des paroles paraît moins important que les sentiments qui en sont la cause ou la conséquence. Comparez avec d'autres récits de dialogues (Le Planétarium, *p. 226,* Des Souris et des Hommes, *p. 214*).

4 « Une douleur mortelle ».

a) l. 65 : comment distinguer les deux sortes d'estime que M. de Clèves voue à sa femme?

b) Q'y a-t-il de commun entre les sentiments de M. de Clèves et ceux de M. de Nemours? Quels sont les éléments qui composent leur amour?

SYNTHÈSE

5 *Quelle conception de l'amour se dégage du texte? Quelles épithètes décrivent la « passion »? L'amour est-il un bonheur ou un malheur? Quels sentiments lui sont préférés? Montrez que, loin d'inciter à la communication, il enferme dans la solitude. Y a-t-il dans le texte une différence entre les sentiments qu'éprouvent Mme de Clèves et les deux hommes?*

6 *Quelles sont les réalités auxquelles le texte fait allusion sans les développer? Que risque Mme de Clèves l. 5? S'agit-il seulement, l. 15, d'un trouble de l'esprit? Que peut-on imaginer des sentiments, des actions et des sensations de M. de Nemours l. 34-35; de M. de Clèves l. 61?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Comparez ce type de récit aux suivants : le roman du comportement (voir p. 214), le monologue intérieur (voir p. 222), la sous-conversation (voir p. 226).

Exposé.

Comparez la conception de l'amour selon Mme de La Fayette et selon Racine.

Création personnelle ou collective.

Rédigez l'un des paragraphes de ce texte à la manière de Steinbeck, de Joyce ou de Nathalie Sarraute.

Essai.

Comparez les procédés de la narration dans ce fragment de* La Princesse de Clèves *et dans ce passage de* La Clé de verre, *de Dashiell Hammett (1931).

Ned Beaumont, détective privé, vient de recevoir une lettre anonyme dont le papier et les caractères ressemblent étrangement à celle qu'a reçue le chef de la police du district :

Ned Beaumont cligna des yeux et fronça les sourcils en tirant violemment sur son cigare. Il compara la missive avec celle de l'attorney de district. Le papier, les caractères et la disposition des phrases étaient semblables et le cachet postal indiquait la même heure.

Soucieux, il remit chaque feuille dans son enveloppe et les glissa toutes les deux dans sa poche pour les en ressortir aussitôt et les relire. Son cigare, fumé trop vite, se consumait irrégulièrement. Avec une grimace, il le posa sur le bord de la table et se mit à tirailler nerveusement sa moustache. Ayant enfin empoché les deux lettres, il s'enfonça dans son fauteuil et considéra le plafond en se mordillant les ongles. Il se passa la main dans les cheveux, glissa un doigt entre son col et sa peau puis se redressa et sortit de nouveau les deux enveloppes de sa poche mais les remit aussitôt sans les regarder. Il se mordit la lèvre inférieure. Finalement, il se secoua d'un air impatient et se mit à dépouiller le reste de son courrier. Il était en train de lire quand le téléphone carillonna.

Il saisit l'appareil.

« Allô, c'est Paul?... Où es-tu?... Combien de temps y resteras-tu?... Oui, parfait, entre en passant. Je serai là. »

Il se replongea dans son courrier.

A quels signes perçoit-on la nervosité de Ned? Que peut-on reconstituer de l'état d'esprit du personnage? Quelles sont les phases de sa réflexion?

***Récrivez dans ce style un paragraphe de* La Princesse de Clèves.**

Sans innover dans le domaine de la narration, Stendhal fait alterner les différents modes du récit sur un rythme si rapide qu'il donne désinvolture et vivacité à ses romans.

Dans **La Chartreuse de Parme** *(1839), Fabrice Del Dongo a été condamné à douze ans de forteresse pour avoir tué en duel un comédien. De sa cellule, à 380 marches au-dessus du sol, Fabrice peut apercevoir la fenêtre de la volière où Clélia, la fille du gouverneur de la forteresse, vient chaque jour soigner ses oiseaux. Mais on vient de poser contre la fenêtre de la cellule un auvent qui ôte à Fabrice le bonheur de voir Clélia.*

Stendhal

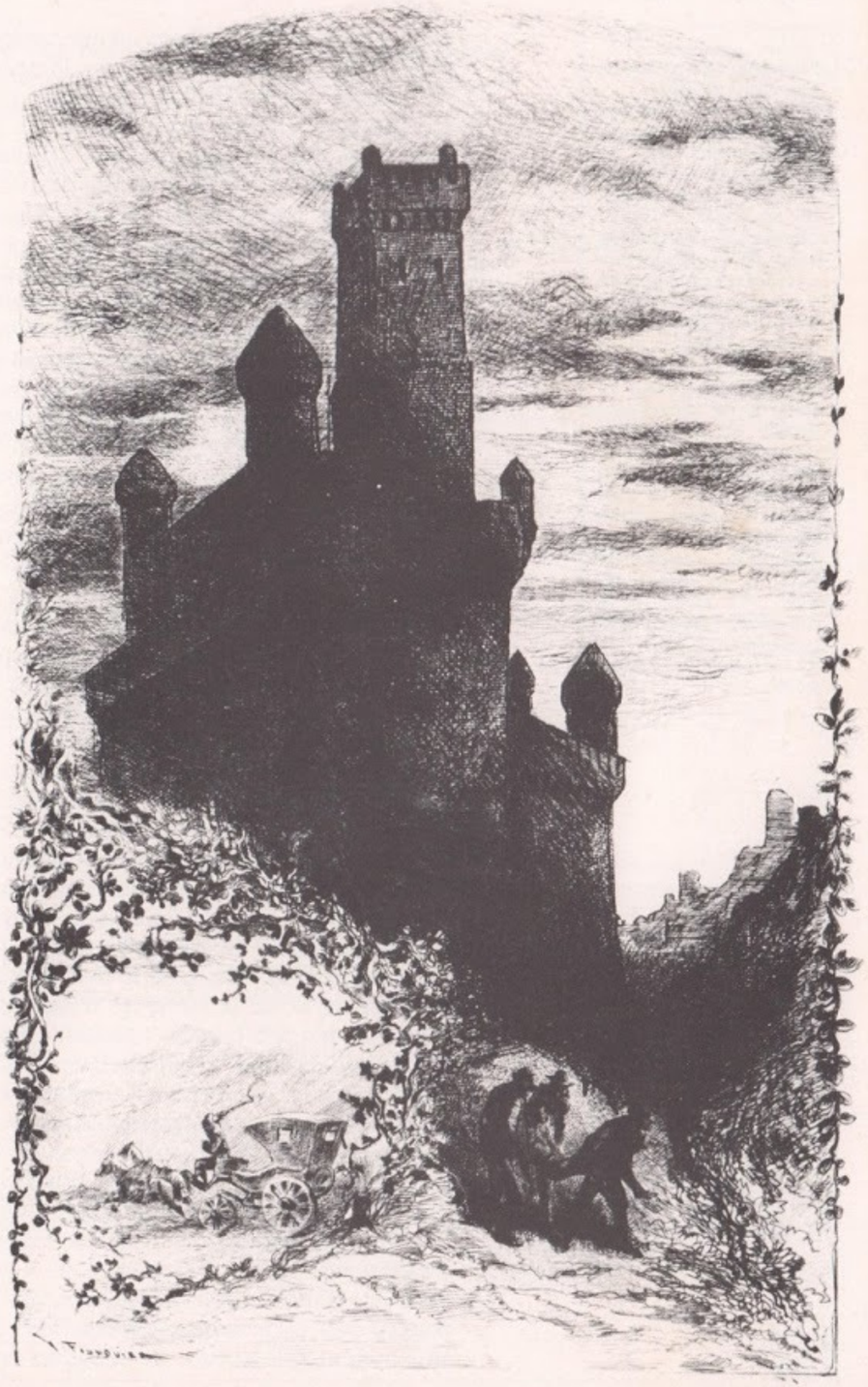
VOIR SANS ÊTRE VU

Le soir de ce jour où il n'avait pas vu sa jolie voisine, il eut une grande idée : avec la croix de fer du chapelet que l'on distribue à tous les prisonniers à leur entrée en prison, il commença, et avec succès, à percer l'abat-jour. C'est peut-être une imprudence, se dit-il avant de commencer. Les menuisiers n'ont-ils pas dit devant moi que, dès demain, ils seront remplacés par les ouvriers peintres ? Que diront ceux-ci s'ils trouvent l'abat-jour de la fenêtre percé ? Mais si je ne commets cette imprudence, demain je ne puis la voir. Quoi ! par ma faute je resterais un jour sans la voir ! et encore quand elle m'a quitté fâchée[1] ! L'imprudence de Fabrice fut récompensée ; après quinze heures de travail, il vit Clélia, et, par excès de bonheur, comme elle ne croyait point être aperçue de lui, elle resta longtemps immobile et le regard fixé sur cet immense abat-jour ; il eut tout le temps de lire dans ses yeux les signes de la pitié la plus tendre. Sur la fin de la visite elle négligeait même évidemment les soins à donner à ses oiseaux, pour rester des minutes entières immobile à contempler la fenêtre. Son âme était profondément troublée ; elle songeait à la duchesse dont l'extrême malheur lui avait inspiré tant de pitié[2], et cependant elle commençait à la haïr. Elle ne comprenait rien à la profonde mélancolie qui s'emparait de son caractère, elle avait de l'humeur contre elle-même. Deux ou trois fois, pendant le cours de cette visite, Fabrice eut l'impatience de chercher à ébranler l'abat-jour ; il lui semblait qu'il n'était pas heureux tant qu'il ne pouvait pas témoigner à Clélia qu'il la voyait. Cependant, se disait-il, si elle savait que je l'aperçois avec autant de facilité, timide et réservée comme elle l'est, sans doute elle se déroberait à mes regards.

Il fut bien plus heureux le lendemain (de quelles misères l'amour ne fait-il pas son bonheur !) : pendant qu'elle regardait tristement l'immense abat-jour, il parvint à faire passer un petit morceau de fil de fer par l'ouverture que la croix de fer avait pra-

1. L'avant-veille, Fabrice a fait à Clélia un signe qu'elle a mal interprété.

2. Tante de Fabrice, amoureuse de son neveu, et navrée de le savoir en prison. Clélia commence à voir en elle une rivale.



Foulquier, Illustration pour *La Chartreuse de Parme.*
Emprisonné au sommet de l'affreuse tour Farnèse, à plus de 230 pieds au-dessus du sol, Fabrice découvre le bonheur dès son arrivée : « Il y avait lune ce jour-là, et au moment où Fabrice entrait dans sa prison, elle se levait majestueusement à l'horizon (...). Sans songer autrement à son malheur, Fabrice fut ému et ravi par ce spectacle sublime. C'est donc dans ce monde ravissant que vit Clélia Conti ! avec son âme pensive et sérieuse, elle doit jouir de cette vue plus qu'un autre. »

Stendhal **(Henri Beyle, Grenoble, 1783-1842). Républicain et anticlérical par révolte contre son père, d'abord attiré par les sciences, puis par l'armée, il suit l'Empereur jusqu'à Moscou. Après la chute de l'Empire, il s'installe en Italie, dont il aime les arts et les idées libérales, et où il mène une vie de dilettante. Il écrit d'abord des ouvrages d'histoire de la musique et de la peinture, des récits de voyage, un essai sur le romantisme, *Racine et Shakespeare* (1823-25). Il se met au roman à quarante-deux ans (*Armance*, 1829) et écrit ensuite des ouvrages autobiographiques (*Souvenirs d'égotisme*, rédigés en 1832) et de grands romans : *Le Rouge et le noir* (1830), *Lucien Leuwen* (commencé en 1833), *La Chartreuse de Parme* (1839).**

tiquée, et il lui fit des signes qu'elle comprit évidemment, du moins dans ce sens qu'ils voulaient dire : je suis là et je vous vois.

Fabrice eut du malheur les jours suivants. Il voulait enlever à l'abat-jour colossal un morceau de planche grand comme la main, que l'on pourrait remettre à volonté et qui lui permettrait de voir et d'être vu, c'est-à-dire de parler, par signes du moins, de ce qui se passait dans son âme ; mais il se trouva que le bruit de la petite scie fort imparfaite qu'il avait fabriquée avec le ressort de sa montre ébréché par la croix, inquiétait Grillo[3] qui venait passer de longues heures dans sa chambre. Il crut remarquer, il est vrai, que la sévérité de Clélia semblait diminuer à mesure qu'augmentaient les difficultés matérielles qui s'opposaient à toute correspondance ; Fabrice observa fort bien qu'elle n'affectait plus de baisser les yeux ou de regarder les oiseaux quand il essayait de lui donner signe de présence à l'aide de son chétif morceau de fil de fer ; il avait le plaisir de voir qu'elle ne manquait jamais à paraître dans la volière au moment précis où onze heures trois quarts sonnaient, et il eut presque la présomption de se croire la cause de cette exactitude si ponctuelle. Pourquoi ? cette idée ne semble pas raisonnable ; mais l'amour observe des nuances invisibles à l'œil indifférent, et en tire des conséquences infinies. Par exemple, depuis que Clélia ne voyait plus le prisonnier, presque immédiatement en entrant dans la volière, elle levait les yeux vers sa fenêtre. C'était dans ces journées funèbres où personne dans Parme ne doutait que Fabrice ne fût bientôt mis à mort : lui seul l'ignorait ; mais cette affreuse idée ne quittait plus Clélia, et comment se serait-elle fait des reproches du trop d'intérêt qu'elle portait à Fabrice ? il allait périr ! et pour la cause de la liberté[4] ! car il était trop absurde de mettre à mort un del Dongo pour un coup d'épée à un histrion[5]. Il est vrai que cet aimable jeune homme était attaché à une autre femme ! Clélia était profondément malheureuse, et sans s'avouer bien précisément le genre d'intérêt qu'elle prenait à son sort : « Certes, se disait-elle, si on le conduit à la mort, je m'enfuirai dans un couvent, et de la vie je ne reparaîtrai dans cette société de la cour, elle me fait horreur. Assassins polis ! »

Le huitième jour de la prison de Fabrice, elle eut un bien grand sujet de honte : elle regardait fixement, et absorbée dans ses tristes pensées, l'abat-jour qui cachait la fenêtre du prisonnier ; ce jour-là il n'avait encore donné aucun signe de présence : tout à coup un petit morceau d'abat-jour, plus grand que la main, fut retiré par lui ; il la regarda d'un air gai, et elle vit ses yeux qui la saluaient. Elle ne put soutenir cette épreuve inattendue, elle se retourna rapidement vers ses oiseaux et se mit à les soigner ; mais elle tremblait au point qu'elle versait l'eau qu'elle leur distribuait, et Fabrice pouvait voir parfaitement son émotion ; elle ne put supporter cette situation, et prit le parti de se sauver en courant.

3. Le geôlier.

4. Clélia est une petite adepte du libéralisme. Or Fabrice a été enfermé plus pour ses idées libérales que pour un meurtre commis en état de légitime défense : ses idées ont aggravé sa peine.

5. Comédien (péjoratif).

Ce moment fut le plus beau de la vie de Fabrice, sans aucune comparaison. Avec quels transports il eût refusé la liberté, si on la lui eût offerte en cet instant[6] !

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme.*

6. Effectivement, Fabrice peu après, a l'occasion de s'évader. Mais, malheureux de ne plus voir Clélia, il retourne de son plein gré à la citadelle.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

- **l. 1 à 27 : Fabrice perce l'abat-jour.**
- **l. 28 à 33 : le lendemain il fait des signes à Clélia.**
- **l. 34 à 66 : il ne peut qu'observer Clélia.**
- **l. 67 à 80 : il ôte un morceau de l'abat-jour.**

STRUCTURES

Le texte fait alterner cinq éléments : les indications temporelles, les actions de Fabrice, les sentiments de Fabrice, les actions de Clélia, les sentiments de Clélia.

1 *Retrouvez ces cinq éléments dans chaque partie du texte.*

Cette scène sans paroles décrit une communication très riche.

2 *Relevez et classez les signes émis ou perçus, signes volontaires ou non, gestes et attitudes.*

3 *Étudiez l'importance des regards dans la scène ; montrez qu'ils servent à communiquer et à donner ou recevoir plaisir et souffrance.*

4 *Étudiez les modes de la narration dans le texte ; montrez que le narrateur observe tour à tour les deux protagonistes.*

5 *Dégagez les quatre modes de présentation des personnages : description de leur comportement, discours indirect, analyse des états d'âme, monologue intérieur ; donnez des exemples de chacun d'eux.*

SENS ET EFFETS

6 *Montrez la clairvoyance du narrateur, qui lit dans les personnages des sentiments qui leur échappent. Relevez les passages qui vous paraissent légèrement humoristiques.*

7 *Dégagez le contraste entre la situation de Fabrice et les sentiments qu'il éprouve. Comment Stendhal souligne-t-il ce paradoxe ?*

8 *Montrez ce que le personnage de Clélia peut avoir de maternel.*

9 *Relevez deux intrusions d'auteur. Quelle théorie de l'amour contiennent-elles ? Montrez qu'elles peuvent compléter le traité* De l'Amour, *rédigé par Stendhal en 1822.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Relevez dans l'ensemble du roman les lieux qui servent de prison à Fabrice ; montrez ce qu'ils signifient, pourquoi Fabrice y est heureux.

Essai.

Comment Stendhal parvient-il à décrire le bonheur, qui, dit-on, ne se raconte pas ?

Essai et création personnelle.

Comparez la technique narrative de Stendhal avec celle de Mme de La Fayette, ou de Steinbeck. Récrivez l'un des moments décrits ci-dessus dans le style de l'un et de l'autre. Pourquoi est-ce difficile ?

En 1937, en Californie, George et Lennie, personnages de John Steinbeck **(Des Souris et des hommes),** *vont de ranch en ranch dans l'espoir d'économiser de quoi s'acheter un jour une petite maison. Lennie est un simple d'esprit d'une force colossale, dont le seul plaisir est de caresser des fourrures. Mais ignorant sa force, il tue tout ce qu'il touche. Un jour, au ranch, la femme du patron lui fait des avances, il lui caresse les cheveux, elle se débat, il la tue et s'échappe dans les fourrés. Mais le patron veut le faire lyncher et le poursuit. George a réussi à le rejoindre.*

John Steinbeck

DES SOURIS ET DES HOMMES

Lennie dit avec astuce :

— Dis-moi, comme t'as fait déjà[1].

— Qu'est-ce que tu veux que je te dise?

— La différence entre nous et les autres types.

George dit :

— Les types comme nous, ils n'ont pas de famille. Ils s'font un peu d'argent, et puis ils le dépensent tout. Y a personne dans le monde pour se faire de la bile à leur sujet...

— *Mais pas nous*, s'écria Lennie tout heureux. Raconte comment c'est pour nous.

George resta un instant tranquille :

— Mais pas nous, dit-il.

— Parce que...

— Parce que moi, j't'ai et...

— Et moi, j't'ai. On est là tous les deux à se faire de la bile l'un pour l'autre, voilà! s'écria Lennie, triomphant.

La brise du soir souffla légèrement sur la clairière et une risée courut sur l'eau verte. Et, de nouveau, les voix des hommes retentirent, beaucoup plus près, cette fois.

George enleva son chapeau. Il dit avec un frémissement dans la voix :

— Enlève ton chapeau, Lennie. Il fait bon.

Lennie, docile, enleva son chapeau et le posa par terre devant lui. Dans la vallée, l'ombre se faisait plus bleue, et le soir tombait vite. Le vent leur apporta un bruit de broussailles foulées.

Lennie dit :

— Raconte comment ça sera.

George avait écouté les bruits lointains. Il sembla un instant parler en homme d'affaires.

— Regarde par-dessus la rivière, Lennie, et je vais te raconter si bien que tu pourras presque le voir.

Lennie tourna la tête et regarda, par-dessus la rivière, les sombres pentes des monts Gabilan.

1. Ce sont des paroles rituelles que Lennie, comme un enfant réclamant une histoire, demande sans cesse à George de lui répéter.

— On aura une petite ferme, commença George. Il mit la main dans la poche de son veston et en sortit le Luger de Carlson. Il enleva le cran d'arrêt, et laissa main et revolver sur le sol, derrière Lennie. Il regarda la nuque de Lennie, l'endroit où l'épine dorsale rejoignait le crâne.

En amont, une voix d'homme appela, et un autre homme lui répondit.

— Va, dit Lennie.

George leva le revolver, et sa main tremblait, et, de nouveau, il laissa retomber sa main sur le sol.

1

2 3

1 Picasso (1881-1974), *Don Quichotte.*

2 Laurel et Hardy

3 Pierre Latour et Lucien Raimbourg dans la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot.*

« L'homme qui marchait en tête était petit et vif, brun de visage, avec des yeux inquiets et perçants, des traits marqués. Tout en lui était défini : des mains petites et fortes, des bras minces, un nez fin et osseux. Il était suivi par son contraire, un homme énorme, à visage informe, avec de grands yeux pâles et de larges épaules tombantes. Il marchait lourdement, en traînant un peu les pieds comme un ours traîne les pattes. »

(Steinbeck, *Des Souris et des Hommes*)

George et Lennie composent un de ces couples à la fois ridicules et pathétiques, tels que Don Quichotte et Sancho Pança, Laurel et Hardy, Vladimir et Estragon.

1

John Steinbeck **(Californie, 1902-1968) est avec *John Dos Passos* (1896-1970), *William Faulkner* (1897-1962) et *Ernest Hemingway* (1898-1961) l'un des représentants les plus marquants de l'Amérique des années trente. Leurs œuvres se caractérisent par le renouvellement des sujets et des techniques : ils se détournent de la bourgeoisie intellectuelle pour décrire des vagabonds, des déclassés, des « desperados », qui s'expriment moins par des mots que par des actes et des gestes. Dos Passos veut que le romancier joue le rôle de « l'œil de la caméra », (*Manhattan Transfer,* 1925). Faulkner mêle les monologues intérieurs à la description des comportements, (*Le Bruit et la Fureur,* 1929). Hemingway et Steinbeck introduisent dans le roman les techniques du journalisme à sensation, qui dit les faits sans les commenter.**

— Allons, dit Lennie, Comment que ça sera? On aura une petite ferme.

— On aura une vache, dit George. Et on aura peut-être bien un cochon et des poulets... et, dans le champ... un carré de luzerne...

— Pour les lapins, hurla Lennie.

— Pour les lapins, répéta George.

— Et c'est moi qui soignerai les lapins.

— Et c'est toi qui soigneras les lapins.

Lennie gloussa de bonheur.

— Et on vivra comme des rentiers.

— Oui.

Lennie tourna la tête.

— Non, Lennie. Regarde là-bas, par-dessus la rivière, est presque comme si on pouvait la voir, notre ferme.

Lennie obéit. George baissa les yeux vers le revolver.

Maintenant on entendait des pas dans les fourrés. George se retourna et regarda dans leur direction.

— Continue, George. Quand c'est-il qu'on pourra l'avoir?

— Bientôt.

— Moi et toi.

— Toi... et moi. Tout le monde sera gentil avec toi. On n'aura plus d'embêtements. On n'fera plus de mal à personne, on n'volera plus personne.

Lennie dit :

— J'croyais que t'étais fâché avec moi, George.

— Non, dit George. Non, Lennie. J'suis pas fâché. J'ai jamais été fâché, et je le suis pas maintenant. Ça, c'est une chose dont j'veux que tu sois bien sûr.

Les voix se rapprochaient. George leva le revolver et écouta les voix.

Lennie supplia :

— Faisons-le tout de suite. Achetons-la tout de suite, notre petite ferme.

— Mais oui, tout de suite. J'vais le faire. On va le faire tous les deux.

Et George leva le revolver, l'immobilisa et en approcha le canon tout contre la nuque de Lennie. Sa main tremblait violemment, mais, bientôt, son visage se figea et sa main se raffermit. Il pressa la gâchette. La détonation gravit les collines et en redescendit. Lennie eut un soubresaut, puis il s'affaissa doucement, la face dans le sable, et il resta étendu sans le moindre frisson.

George tressaillit et regarda son arme, puis il la jeta derrière lui, très loin sur la rive, près du tas de vieilles cendres.

JOHN STEINBECK, *Des souris et des hommes,* trad. M. E. Coindreau, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Le texte se déroule selon une progression dramatique :
- **l. 1 à 16 : les rites de l'amitié : que deviendront les rêves de Lennie et l'amitié des deux hommes?**
- **l. 17 à 40 : approche de la mort : arrivée des lyncheurs, préparatifs meurtriers de George.**
- **l. 41 à 79 : éloignement de la mort : hésitations de George, évocation du bonheur futur.**
- **l. 80 à 86 : le dénouement : mort de Lennie.**

STRUCTURES

Quatre modes de récit qui composent le texte et reviennent alternativement : description du décor, cadre naturel, bruits de voix et de pas; indications scéniques, actions de Lennie et de Georges; dialogue rituel; ordres de George à Lennie et leur exécution.

1. *Dégagez l'alternance de ces éléments du récit tout au long du texte.*
2. *A quoi servent les évocations de la nature, l. 17 à 19, 24 à 25? Pourquoi disparaissent-elles ensuite? Relevez les bruits de pas et de voix; quel rôle jouent-ils dans la progression dramatique? Qu'est-ce qui décide George à appuyer sur la gâchette?*
3. *Relevez les indications scéniques. Montrez que le drame réside en elles et non dans le dialogue. Expliquez en quoi consiste le suspense, l. 55. Quels sentiments peut-on facilement déduire des gestes de George?*
4. *Comment le texte donne-t-il l'impression de durée et de lenteur?*

SENS ET EFFETS

5. *Pourquoi George se contente-t-il le plus souvent de répéter les paroles de Lennie? A qui s'adressent réellement les paroles de George l. 69 à 71? Quel sentiment révèlent-elles chez George?*
6. *Pourquoi seuls les sentiments de Lennie sont-ils nommés? Pourquoi les paroles de Lennie l. 15-16, sont-elles pathétiques? A quoi voit-on que les paroles de George, l. 65-66, ont été interprétées comme un reproche? Montrez combien Lennie est vulnérable.*
7. *En quoi la mort de Lennie, l. 83-84, est-elle une sorte de « happy end »?*
8. *Pourquoi la technique utilisée par Steinbeck convient-elle au type des personnages décrits? S'expriment-ils facilement? Sont-ils aptes à l'analyse psychologique?*
9. *Montrez que la technique utilisée exprime moins la complexité que l'intensité des émotions.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

***Comparez le couple que forment George et Lennie à d'autres couples célèbres dans la littérature et au cinéma : Don Quichotte et Sancho, Laurel et Hardy, Vladimir et Estragon dans la pièce de S. Beckett :* En attendant Godot.**

Exposé et débat.

Comparez cette scène avec d'autres scènes de meurtre (*Goldfinger, *p. 32,* La Condition humaine, *p. 28). Laquelle vous paraît la plus émouvante? Laquelle pose le problème le plus grave? Laquelle vous paraît la moins conventionnelle? Opposez les personnages représentés dans ces trois fragments.

4. *Les monologues*

Le soliloque est le discours d'une personne qui se parle à elle-même; par opposition, le monologue est le discours d'une personne qui ne laisse pas parler ses interlocuteurs. On peut hésiter avant de ranger dans l'une ou l'autre de ces catégories le début du **Sous-Sol,** *du romancier russe Dostoïevski (on trouve aussi d'autres traductions de ce titre :* **Le Souterrain, Mémoires écrits dans un souterrain, Notes adressées du fond d'un sous-sol**). *Il ne s'agit pas d'un monologue intérieur : le texte semble être une longue lettre adressée à des interlocuteurs inconnus; mais il ressemble aussi à un monologue de théâtre où l'acteur s'adresserait parfois à la cantonade ou aux spectateurs eux-mêmes.*

Fiodor-M. Dostoïevski

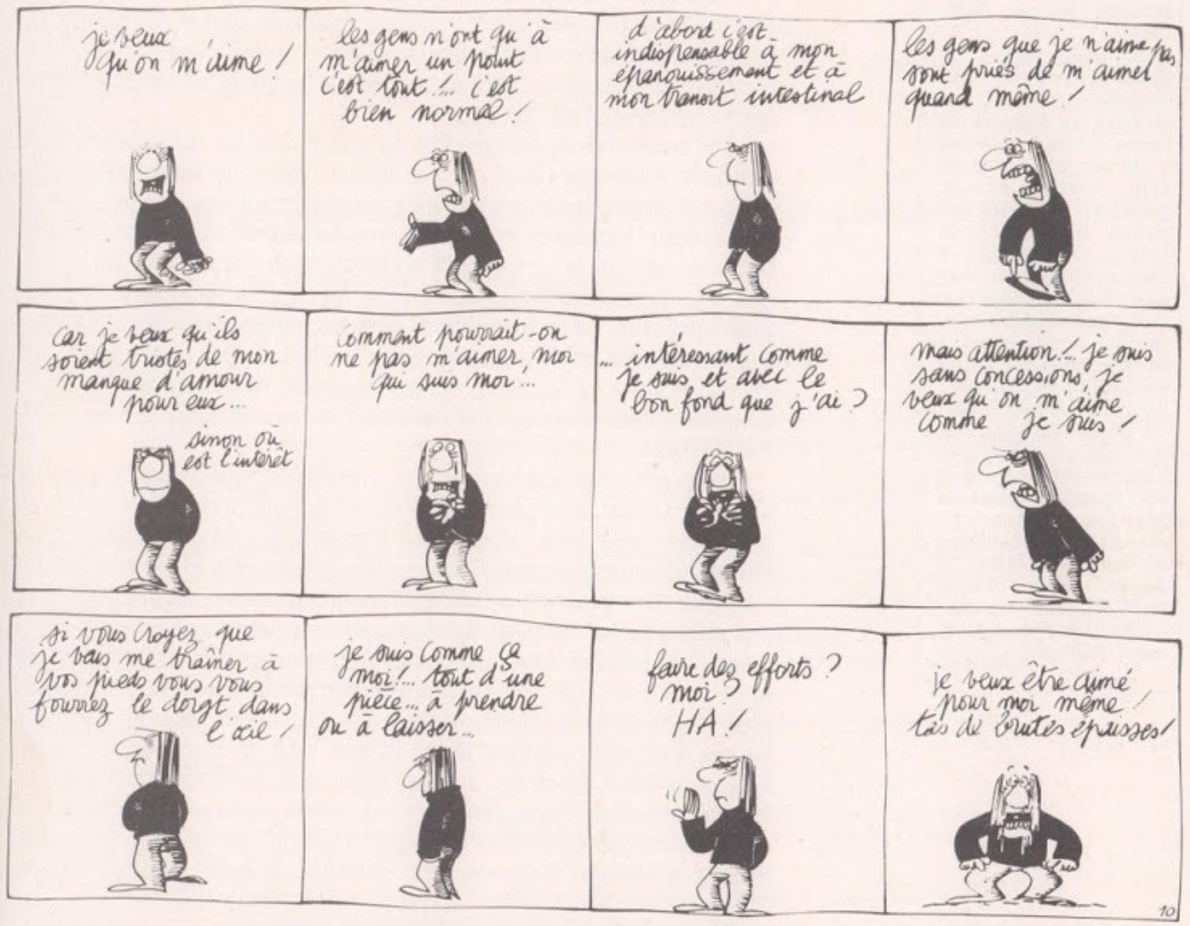
« QUI VIT APRÈS QUARANTE ANS... ?»

Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant. Je suis un homme déplaisant. Je crois que j'ai une maladie de foie. D'ailleurs, je ne comprends absolument rien à ma maladie et ne sais même pas au juste où j'ai mal.

Je ne me soigne pas et ne me suis jamais soigné, bien que j'estime la médecine et les médecins. De plus, je suis extrêmement superstitieux, suffisamment, en tout cas, pour respecter la médecine (je suis assez instruit : je pourrais donc ne pas être superstitieux, mais je le suis). Non! si je ne me soigne pas, c'est pure méchanceté de ma part. Vous ne daignerez certainement pas le comprendre. Eh bien, moi je le comprends. Je ne pourrai évidemment pas vous expliquer à qui je fais tort en agissant aussi méchamment ; je sais très bien que ce ne sont pas les médecins que j'embête en refusant de me faire soigner. Je ne fais tort qu'à moi-même ; je le comprends mieux que quiconque. Et pourtant, c'est bien par méchanceté que je ne me soigne pas. J'ai mal au foie! Tant mieux! Et tant mieux encore si le mal empire.

Il y a déjà longtemps que je vis ainsi : une vingtaine d'années, à peu près. J'ai quarante ans maintenant. J'ai été fonctionnaire, j'ai démissionné. Je fus un fonctionnaire très méchant. J'étais grossier et je trouvais du plaisir à l'être. Je pouvais bien me dédommager de cette manière, puisque je ne prenais pas de pots-de-vin (cette plaisanterie est mauvaise ; mais je ne la supprimerai pas. Je l'ai écrite, croyant que cela serait drôle ; je ne la bifferai pourtant pas, exprès ; car je vois que je voulais faire des embarras). Lorsque des solliciteurs en quête de renseignements s'approchaient de la table devant laquelle j'étais assis, je grinçais des dents ; et je ressentais une volupté indicible, quand je parvenais à leur procurer

air connu



Claire Brétécher *Salades de Saison.*

(Dargaud, Éditeur)

quelque désagrément. J'y réussissais presque toujours. C'étaient généralement des gens timides, timorés. Des solliciteurs, quoi! Mais il y avait parfois des poseurs parmi eux, des crâneurs, et je détestais tout particulièrement un certain officier. Il n'entendait pas se soumettre et laissait traîner son grand sabre d'une façon détestable. Un an et demi durant je lui fis la guerre à cause de ce sabre, et, finalement, je fus vainqueur : il cessa de crâner. Ceci, d'ailleurs, se passait au temps de ma jeunesse.

Or, savez-vous, messieurs, ce qui excitait surtout ma rage, ce qui la rendait particulièrement vile et stupide? C'est que je me rendais toujours compte, honteusement, alors même que ma bile s'épanchait le plus violemment, que je n'étais pas un méchant homme au fond, que je n'étais même pas un homme aigri, et que

Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski **(Moscou, 1821-1881).**
Déjà connu comme un grand écrivain à vingt-cinq ans, Dostoïevski fréquente un groupe de jeunes libéraux hostiles à Nicolas Ier. Arrêté en 1849, condamné à mort, gracié et condamné aux travaux forcés après un simulacre d'exécution, il passe en Sibérie quatre ans qu'il relate dans *Souvenirs de la maison des morts*, en 1861, à son retour à Saint-Petersbourg. La fin de sa vie est très sombre : il perd sa première femme, ses crises d'épilepsie sont de plus en plus fréquentes, il est couvert de dettes. Il écrit alors ses œuvres les plus importantes : *Le Sous-Sol* (1864), *Crime et châtiment* (1866), *Le Joueur* (1866), *L'Idiot* (1868-69), *Les Possédés* (1870), *Les Frères Karamazov* (1879-80).

je prenais tout simplement plaisir à effrayer les moineaux. J'ai l'écume à la bouche ; mais apportez-moi une poupée, offrez-moi une tasse de thé bien sucré, et il est probable que je me calmerai ; je me sentirai même tout attendri. Il est vrai que, plus tard, je m'en rongerai les poings de rage et perdrai de honte le sommeil pendant quelques mois. Oui, tel je suis.

J'ai menti tantôt lorsque j'ai dit que j'avais été un fonctionnaire méchant. C'est par dépit que j'ai menti. J'essayais tout simplement de me distraire avec ces solliciteurs et cet officier, et jamais je ne pus réussir à devenir réellement méchant. En effet, je constatais toujours en moi la présence d'un grand nombre d'éléments divers qui s'y opposaient violemment. Je les sentais grouiller en moi, pour ainsi dire. Je savais qu'ils étaient toujours présents et aspiraient à se manifester au dehors, mais je ne les lâchais pas ; non, je ne leur permettais pas de s'évader. Ils me tourmentaient, jusqu'à la honte, jusqu'aux convulsions. Oh! comme j'en suis fatigué! comme j'en avais assez!

Mais ne vous semble-t-il pas, messieurs, que je me repens et que je vous demande pardon de je ne sais quel crime? Je suis sûr, messieurs, que vous allez vous l'imaginer... Mais, d'ailleurs, je vous le dis, que vous vous l'imaginiez ou non, cela m'est bien égal...

Je ne suis parvenu à rien, pas même à devenir méchant, je n'ai pas réussi à être beau, ni méchant, ni une canaille, ni un héros, ni même un insecte. Et maintenant, je termine mon existence dans mon petit coin, où j'essaie piteusement de me consoler, d'ailleurs sans succès, en me disant qu'un homme intelligent ne parvient jamais à devenir quelque chose et que seul un imbécile y réussit. Oui, messieurs, l'homme du XIXe siècle a le devoir d'être essentiellement dénué de caractère ; il y est moralement obligé. L'homme qui possède un caractère, l'homme d'action, est un être essentiellement médiocre. Telle est la conviction de mes quarante années d'existence.

J'ai quarante ans actuellement. Or, quarante ans, c'est toute la vie, c'est la profonde vieillesse. Il est inconvenant, il est immoral et vil de vivre au-delà de la quarantaine. Qui vit après quarante ans? Répondez sincèrement, honnêtement! Je vais vous le dire, moi : les imbéciles, les chenapans ; ceux-là vivent au-delà de quarante ans. Je le proclamerai à la face de tous les vieillards, de tous ces respectables vieillards, de tous les vieillards aux boucles argentées et parfumées! Je le proclamerai à la face de l'univers entier. J'ai le droit de parler ainsi, parce que, moi, je vivrai jusqu'à soixante ans! jusqu'à soixante-dix ans! jusqu'à quatre-vingt ans! Mais attendez! Laissez-moi reprendre souffle!

DOSTOIEVSKY, *Le Sous-Sol* (début), trad. P. Pascal, B. de Schloezer, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Chaque paragraphe est une expansion et une transformation de la phrase « Je suis un homme méchant », dont on fait varier le temps et la forme :
- **l. 1 à 17 : « Je suis un homme méchant ».**
- **l. 18 à 36 : « Je fus un fonctionnaire très méchant ».**
- **l. 37 à 58 : « Je n'étais pas un méchant homme au fond ».**
- **l. 59 à 84 : « Je ne suis ni bon ni méchant. »**

STRUCTURES

1 *Relevez les formules d'opposition ou de restriction :* d'ailleurs, bien que, mais, pourtant... *Relevez les contradictions, les revirements, les rectifications, les repentirs de répentirs.*
Quel type de tempérament dénotent-ils? Relevez les passages où le narrateur commente son propre récit.

2 *Comment se manifeste l'agressivité du narrateur contre les tiers? Contre les lecteurs fictifs? Contre lui-même? Quelle est la principale victime de cette agressivité? Pourquoi le narrateur ne peut-il se passer d'interlocuteurs, même fictifs?*

3 *Relevez les superlatifs, les adverbes, les substantifs qui expriment des sentiments. Quelle forme de sensibilité révèlent-ils? Que révèle, à la fin, le nombre des tournures exclamatives?*

4 *Voyez-vous des relations entre les sentiments du narrateur et ses troubles physiques?*

SENS ET EFFETS

Le texte continue sur ces mots : « Vous vous imaginez certainement, messieurs, que je me propose de vous faire rire? Vous vous trompez là-dessus, comme sur le reste. Je ne suis pas du tout aussi gai qu'il vous semble. »

5 *Relevez les passages où le narrateur joue un rôle de bouffon, à cause de ses réactions excessives et mécaniques, et de ses contradictions.*

6 *Pourquoi les généralités finales (l. 69 à 81) peuvent-elles paraître parodiques?*

7 *Montrez, surtout dans le brio de son dernier numéro (l. 74 à 84), que le narrateur mêle pathétique et comique, en cherchant une identité et un sens à sa vie.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai ou débat.

Dégagez l'ambiguïté du texte : les contradictions, le mélange des tons, la pluralité des significations possibles, psychologiques, morales, métaphysiques.

Essai ou exposé.

Montrez, dans d'autres romans de Dostoïevski,* Crime et châtiment, L'Idiot *ou* Le Joueur, *la place et la fonction qu'occupent les dialogues et les monologues.

Essai.

***De cette forme de dialogue fictif, Camus a tiré un parti plus systématique dans* La Chute. *Comparez, en soulignant les différences de culture, le narrateur du* Sous-sol *à Clamence, l'avocat criminel de* La Chute.

Valéry Larbaud, qui fit connaître en France **Ulysse,** *de James Joyce, après sa publication entre 1920 et 1922 et le traduisit en 1929, révèle l'influence qu'eurent les formes utilisées dans ce livre : « Une de ces formes avait particulièrement frappé les esprits par sa nouveauté, sa hardiesse, et les possibilités qu'elle offrait pour exprimer avec force et rapidité les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et semblent antérieures au discours organisé. C'est à cette forme qu'on a donné, en France et peu après la publication de* **Ulysse** *le nom de « monologue intérieur ».*

Ulysse *est une reprise parodique de* **L'Odyssée** *d'Homère. Dans* **L'Odyssée,** *Ulysse, après la guerre de Troie, subit vingt ans d'aventures en Méditerranée avant de rentrer chez lui, à Ithaque, et de retrouver sa femme Pénélope. Dans le roman de Joyce, Léopold Bloom vit une journée de petites aventures symboliques avant de rentrer dormir auprès de sa femme Molly. Le roman s'achève sur le long monologue de Molly qui somnole dans son lit auprès de son mari. En voici les dernières lignes.*

James Joyce

« ...OUI JE VEUX BIEN OUI »

Voyons si je vais pouvoir me rendormir 1 2 3 4 5 quelle espèce de fleurs celles-ci qu'ils ont inventées comme les étoiles le papier de tenture de Lombard Street était bien plus joli le tablier qu'il m'a donné ressemblait un peu à ça seulement je l'ai seulement porté deux fois il vaudrait mieux baisser cette lampe et essayer encore pour pouvoir me lever de bonne heure j'irai chez Lambe là-bas à côté de Findlaters et je leur dirai de nous envoyer quelques fleurs pour mettre un peu partout ici si par hasard il l'amène demain je veux dire aujourd'hui non non le Vendredi est un mauvais jour il faut d'abord que j'arrange un peu la maison la poussière a l'air de pousser ici pendant que je dors et puis nous pourrons faire de la musique et fumer des cigarettes je peux l'[1]accompagner d'abord il faut que je nettoie les touches du piano avec du lait qu'est-ce que je mettrai porterai-je une rose blanche ou ces madeleines de chez Lipton j'aime ce que ça sent dans une grande belle boutique à 15 sous la livre ou les autres avec les cerises et le sucre rose à 22 sous le kilog bien entendu une jolie plante pour le milieu de la table j'aurai ça à meilleur marché chez voyons où est-ce que je les ai vus il n'y a pas longtemps j'aime les fleurs j'aimerais que toute la maison nage dans les roses Dieu du ciel il n'y a rien de tel que la nature les montagnes sauvages et puis la mer et les vagues qui galopent et puis la belle campagne avec des champs d'avoine et de blé et toutes sortes de choses et tous les beaux bestiaux qui se promènent

1. D'après le texte qui précède, *l'* désigne non le mari de Molly, mais son amant.

ça vous réjouirait le cœur de voir des fleuves et des lacs et des fleurs de toutes les espèces de formes de parfums et de couleurs qui poussent partout même dans le fossé des primevères et des violettes c'est la nature quant à ceux qui disent qu'il n'y a pas de Dieu je n'en donnerais pas gros de toute leur science pourquoi ne commencent-ils pas par créer quelque chose je le lui ai souvent demandé les athées ou comment ils se nomment qu'ils aillent d'abord se faire enlever leur couche de crasse et après ça ils demandent le prêtre à cor et à cri quand ils sont à la mort et pourquoi pourquoi parce qu'ils ont peur de l'enfer à cause de leur mauvaise conscience ah! oui je les connais eh bien qui a été la première personne dans l'univers avant qu'il y ait personne d'autre celui qui a tout créé qui ah çà ils n'en savent rien ni moi non plus et voilà tout ils pourraient aussi bien essayer d'empêcher que le soleil se lève demain matin c'est pour vous que le soleil brille comme il me disait le jour où nous étions couchés dans les rhododendrons à la pointe de Howth avec son complet de tweed gris et son chapeau de paille le jour que je l'ai amené à me parler mariage oui d'abord je lui ai passé le morceau de gâteau au cumin* que j'avais dans la bouche et c'était une année bissextile comme cette fois-ci oui il y a 16 ans de ça mon Dieu après ce long baiser j'en avais presque perdu le souffle oui il a dit que j'étais une fleur de la montagne oui c'est bien ça que nous sommes des fleurs tout le corps d'une femme oui pour une seule fois il a dit quelque chose de vrai et c'est pour vous que le soleil brille aujourd'hui oui c'est pour ça qu'il m'a plu parce que je voyais qu'il comprenait ou qu'il sentait ce que c'est qu'une femme et je savais que je pourrais toujours en faire ce que je voudrais et je lui ai donné tout le plaisir que j'ai pu pour l'amener à me demander de dire oui et d'abord je ne voulais pas répondre je ne faisais que regarder la mer et le ciel je pensais à tant de choses qu'il ne savait pas à Mulvey et M. Stanhope et Hester et à père et au vieux capitaine Groves et aux marins qui jouaient à pigeon-vole et à saute-mouton et à pète-en-gueule comme ils l'appelaient sur la jetée et la sentinelle devant la maison du gouverneur avec la machine autour de son casque blanc pauvre bougre à moitié grillé et les petites Espagnoles qui riaient avec leurs châles et leurs grands peignes et la criée le matin les Grecs et les Juifs et les Arabes et dieu sait qui encore des gens de tous les bouts de l'Europe et Duke Street et le marché à la volaille tout gloussant devant chez Larby Sharon et les pauvres bourricots qui trébuchaient à moitié endormis et les types vagues dans leurs manteaux qui dormaient sur les marches à l'ombre et les grandes roues des chariots pour les taureaux et le vieux château vieux de centaines de siècles oui et ces beaux Arabes tout en blanc avec des turbans qui sont comme des rois qui vous demandent de vous asseoir dans leur petite boutique de rien et Ronda[2] et les vieilles fenêtres des posadas[3] de deux yeux

James Joyce **(Dublin, 1882-1941).**
Très doué pour les langues, d'une culture presque encyclopédique, ce catholique très attaché à l'Irlande s'est violemment révolté contre l'enseignement des jésuites et a passé sa vie à Trieste et à Paris, dans des milieux cosmopolites. Son œuvre : des poèmes, des nouvelles, ***Gens de Dublin*** **(1914), des romans** ***Dédalus, portrait de l'artiste jeune*** **(1916) et** ***Ulysse*** **(1922), qui fit scandale et fut longtemps censuré pour « obscénité ».**

2. Ville andalouse, au nord de Gibraltar.
3. Auberges espagnoles.

de feu derrière le treillage pour que son amoureux embrasse les barreaux et les cafés entrouverts la nuit et les castagnettes et la nuit que nous avons manqué le bateau à Algésiras le veilleur qui faisait sa ronde serein avec sa lanterne et O cet effrayant torrent tout au fond O et la mer écarlate quelquefois comme du feu et les glorieux couchers de soleil et les figuiers dans les jardins de l'Alameda et toutes les ruelles bizarres et les maisons roses et bleues et jaunes et les roseraies et les jasmins et les géraniums et les cactus de Gibraltar quand j'étais jeune fille et une Fleur de la montagne oui quand j'ai mis la rose dans mes cheveux comme les filles Andalouses ou en mettrai-je une rouge oui et comme il m'a embrassée sous le mur mauresque je me suis dit après tout aussi bien lui qu'un autre et alors je lui ai demandé avec les yeux de demander encore oui et alors il m'a demandé si je voulais oui dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son cœur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui.

JAMES JOYCE, *Ulysse*, trad. A. Morel et S. Gilbert, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Malgré l'absence de ponctuation, d'espacement et de liaisons logiques, on distingue trois ensembles grâce aux temps des verbes :
- **l. 1 à 19 : futurs : projets de Molly pour le lendemain.**
- **l. 20 à 38 : présents : profession de ses goûts et de ses idées.**
- **l. 38 à 86 : passés : souvenirs de jeunesse.**

STRUCTURES

1 *Étudiez les associations d'idées qui permettent de passer d'un temps à l'autre.*

2 *Pourquoi le texte produit-il une impression d'incohérence? Relevez des phrases inachevées, des allusions obscures : noms propres inidentifiables, pronoms sans antécédent, etc.; des mélanges de tons : trivialité et lyrisme, termes nobles et familiers, etc.*

3 *D'où vient l'unité du texte? Étudiez le motif de la fleur comme un thème musical : ses variations dans différents registres, son amplification, ses multiples significations symboliques et parodiques.*

4 *Étudiez les stéréotypes*, les idées toutes faites. En quoi l'amour de la nature est-il exprimé de manière conventionnelle?*

Certains théologiens ont donné comme preuves de l'existence de Dieu la splendeur de l'univers et le repentir des athées à l'article de la mort.

5 *Ces arguments sont-ils utilisés avec logique et intelligence, l. 27 à 37? A quoi voit-on que Molly répète une leçon apprise sans la comprendre?*

SENS ET EFFETS

6 *Montrez que, dans ce texte, l'humour vient de la coexistence, dans le discours intérieur du personnage, de maximes morales inculquées par l'éducation et la société, et de sentiments qui les contredisent.*

7 *Relevez les ruses de Molly; montrez comment elles détruisent l'image idéale de l'épouse. En quoi Molly est-elle une parodie de Pénélope, figure symbolique de la fidélité conjugale?*

8 *Étudiez l'éternel féminin selon Joyce : rouerie, sensualité, mesquinerie, enfantillage, passivité et acceptation. Dégagez les différentes significations du « oui » répété plusieurs fois.*

La signification parodique ne suffit pas pour interpréter le texte. Joyce voulait que le livre eût plusieurs significations symboliques : « C'est l'épopée de deux races (israélite-irlandaise) en même temps que le cycle du corps humain et la petite histoire d'un jour (vie)... Chaque aventure (c'est-à-dire chaque heure, chaque organe, chaque art intimement lié et en étroite corrélation avec le schéma structurel du tout) ne doit pas seulement conditionner, mais même créer sa propre technique. »

9 *A la lumière de ce texte, quelles figures symboliques peut-on voir dans Molly? La satire de l'épouse bourgeoise moderne? L'image parodique de Pénélope? L'image mythique de Déméter, la Nature et la Terre-Mère? Une équivalence entre la femme et le repos de la mort?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé et débat.

Étudiez la demande en mariage dans* Madame Bovary *(p. 15),* Bovary 73 *(p. 18),* Comme un conte de fées *(p. 104); relevez les constantes, éventuellement les procédés de démythification.

Essai ou exposé.

Comparez ce fragment de texte à d'autres fins de roman (*L'Éducation sentimentale, *p. 155,* A la Recherche du temps perdu, *p. 162,* Germinal, *p. 136). Étudiez surtout les temps (retours en arrière ou ouverture sur l'avenir), les procédés qui donnent au roman entier sa signification.

Essai.

Comparez le monologue intérieur de Molly au monologue de théâtre (par exemple le monologue de Sganarelle, dans* Dom Juan *de Molière); au monologue du* Sous-Sol, *p. 218.

Essai.

Étudiez la libération de la parole chez Molly : absence de ponctuation, traitement et désarticulation de la langue. Comparez ce texte avec d'autres exemples de monologues intérieurs (par exemple les romans de l'Irlandais S. Beckett :* Molloy*); avec des textes qui transcrivent un discours oral (*Voyage au bout de la nuit, *p. 70,* Zazie dans le métro, *p. 91).

5. *Conversation et sous-conversation*

*Pour Nathalie Sarraute, il se dissimule derrière les paroles « un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime » (***L'Ère du Soupçon,** *1956). Pour le décrire, elle propose la technique de la « sous-conversation », qui montre « les mouvements intérieurs dont le dialogue n'est que l'aboutissement ».*

Dans **Le Planétarium** *(1959), Tante Berthe vit seule dans un grand appartement auquel elle s'est attachée. Un jour, elle a commis l'imprudence de proposer un échange à son neveu, qui vient de se marier, mais elle tarde à remplir une promesse qu'elle regrette. Pierre, le père du jeune homme, rend visite à sa sœur à seule fin de la lui rappeler.*

Nathalie Sarraute

DIALOGUE INTÉRIEUR

La porte s'ouvre... « Ah, c'est toi... » Il avait oublié ce regard sous les paupières usées, fardées, un bon regard d'où ruisselle une tendre émotion... « C'est toi, Pierre... Mais bien sûr que tu ne me déranges pas... Je suis contente de te voir, tu viens si rarement... Mais fais voir un peu, que je te regarde, que je regarde un peu la mine que tu as. Mais tu as une mine superbe, dis-moi, tu sais que tu es un phénomène... tu ne changes pas, tu vivras jusqu'à cent ans, tu seras comme grand-maman Bouniouls... — Grand-maman Bouniouls... non, ma petite Berthe, je ne crois pas, je crois plutôt que j'ai pris un bon coup de vieux ces derniers temps... » Tandis qu'elle le précède à travers l'entrée, le salon, il regarde sans pouvoir en détacher les yeux sa vieille nuque fragile, le petit creux livide entre les deux tendons saillants un peu plus creusé encore... un endroit très vulnérable, s'offrant innocemment, où plongerait sans rencontrer de résistance le poignard de l'assassin... Il a envie de s'en aller, comment a-t-il pu accepter?... Elle glisse une main caressante le long de son bras... « Allons, mais assieds-toi donc, mets-toi donc là... tu as l'air tout empêtré... » Il rougit, il se baisse pour cacher son visage, il se penche, il fixe les yeux sur le coin du tapis qu'il a retourné en passant, il le saisit entre ses doigts, il faut se donner une contenance, gagner du temps... Voilà, il le retourne, il l'aplatit, c'est fait, le mal est réparé. Elle le regarde d'un air soupçonneux et comme un peu vexé : « Ça n'a pas d'importance, voyons... Laisse donc ça... » Il y a comme un reproche attristé dans sa voix... et il

lâche le tapis, se redresse aussitôt, un peu gêné : il l'a froissée, blessée, elle doit penser qu'il a voulu lui remettre le nez dans ses petites manies[1], renchérir encore sur elle pour se moquer... elle doit le trouver mesquin, impur, incapable une seule fois, pendant un seul instant, de jeter, d'éparpiller au vent dans un élan de confiance, de générosité toutes ces bribes d'elle, ces parcelles infimes, insignifiantes qu'il a pendant si longtemps méticuleusement amassées, ne laissant rien passer ; incapable juste une seule fois de balayer tout cela et de la voir tout entière comme elle est : sincère, pure, large, capable, elle,de tout oublier dans un moment de tendresse, d'abandon...

Mais elle a tort, il n'est pas si mauvais, si stupide... il la voit ainsi, lui aussi, il sait comme elle peut être, comme elle est, il la connaît mieux qu'elle ne croit... Il ne peut plus attendre, soutenir un instant de plus ce regard qu'elle tient posé sur ses yeux, il ne veut pas avec elle — qui tromperait-il, d'ailleurs? — avoir recours aux petites ruses mesquines, aux petites sournoiseries... « Écoute, ma petite Berthe... Voilà... Il s'éclaircit la voix... Voilà pourquoi je suis venu... ça m'embête terriblement de te parler de ça... mais j'aime mieux t'en parler tout de suite... Gisèle est venue me demander... Les enfants disent... » Mais c'est de sa faute à elle, après tout, pourquoi tant s'attendrir, c'est elle, après tout, elle, de ses propres mains, qui a préparé tout cela, c'est par sa faute à elle qu'il a été acculé à faire ce qu'il fait en ce moment... tant pis pour elle, comme on fait son lit on se couche, qu'elle se débrouille avec eux maintenant... « Il paraît que tu leur as proposé de leur céder ton appartement... »

Il s'y attendait, il le redoutait... ça ne pouvait pas manquer, il a soufflé trop fort... la petite flamme fragile qui s'était allumée en elle quand il était entré, qui avait vacillé faiblement, s'est rabattue, couchée, éteinte... il fait sombre en elle de nouveau comme avant, comme toujours... son pauvre visage tout tiré sous le fard... son œil où aucune lueur ne brille... mais s'il pouvait seulement ranimer, rallumer... c'était vrai qu'il était heureux tout à l'heure quand il l'a vue, qu'il est content d'être ici, il ne la voit pas assez souvent, quel gâchis, on néglige stupidement les gens qu'on aime le plus, on croit qu'il suffit de savoir qu'ils existent, on est si sûr d'eux... elle est comme une partie de lui-même, elle doit bien le savoir, elle est tout ce qui lui reste de son enfance, de leurs parents, ils sont seuls tous les deux maintenant pour toujours, deux vieux orphelins, il a envie de passer la main sur la mince couche soyeuse de ses cheveux si fins, comme ceux de maman, un vrai duvet... c'est indestructible entre eux, ces liens, c'est plus fort que tout, plus sûr, même, que ceux qui vous attachent à vos enfants... « Ces petits monstres, ils se sont mis ça dans la tête maintenant, tu les as mis en appétit... ils ne rêvent que de ça... Tante Berthe nous a offert, elle

1. Tante Berthe est connue dans la famille pour le soin obsessionnel qu'elle met à entretenir son appartement.

Nathalie Sarraute **(Russie, 1900).**
Avocate jusqu'en 1939, N. Sarraute est l'un des premiers écrivains à souhaiter une littérature « objective », non engagée, à écrire des « antiromans » presque sans personnages, où le langage est le sujet essentiel. Elle s'en explique dans *L'Ère du soupçon* (1956) et met en pratique ses théories dans des romans : *Portrait d'un inconnu* (1949), *Le Planétarium* (1959).

nous a promis... Tu les gâtes trop... tu sais bien comment ils sont... Ah, s'ils pouvaient nous pousser dehors, prendre notre place... ils ne demandent que ça... Tu n'aurais jamais dû. Mais maintenant ils se sont excités là-dessus, ils m'ont demandé... Que veux-tu que j'y fasse, je suis comme toi, trop faible... J'ai accepté de venir t'en parler. Ca m'ennuie beaucoup... Mais Gisèle est venue me supplier... Alain, bien sûr, n'a pas osé, il avait peur que je me fâche, il me connaît, mais la petite — j'ai pensé que tu étais folle — elle m'a expliqué que tu trouvais ton appartement trop lourd, que tu aurais voulu prendre quelque chose de plus petit, faire un échange... enfin, j'ai accepté de t'en parler, bien qu'il m'en coûte, tu sais. Tu sais combien j'ai horreur de me mêler de ces choses-là. » Pas la moindre lueur en elle, tout est bien éteint. Les gerbes d'étincelles de tendresse, de confiance qu'il fait jaillir de ses mots, de ses yeux, de son sourire crépitent en vain contre la paroi ignifuge qu'elle a dressée entre elle et lui. C'est fini maintenant.

NATHALIE SARRAUTE, *Le Planétarium*, éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

Pierre est suspendu au regard de sa sœur. Ce sont les modifications de ce regard qui rythment le texte et les réactions de Pierre :
- **l. 1 à 22 : un bon regard : Pierre est gêné,**
- **l. 22 à 35 : un regard soupçonneux : Pierre se justifie intérieurement.**
- **l. 36 à 51 : un regard attentif : Pierre expose sa demande.**
- **l. 52 à 86 : un œil éteint : Pierre justifie sa demande.**

COMMENTAIRE SUIVI

1 l. 1 à 22 :
a) Quels détails, dans la description de la vieille dame, révèlent l'attendrissement de Pierre ?
b) l. 8-9 : quel effet produit cette allusion à leur enfance commune ?
c) l. 9-10 : pourquoi Pierre se sent-il vieux en cette circonstance ?
d) l. 14-15 : pourquoi la démarche de Pierre est-elle à ses yeux une sorte d'assassinat ?
e) l. 18 à 22 : pourquoi Pierre éprouve-t-il de la gêne ?

2 l. 22 à 38 :
a) l. 22 à 24 : montrez que, dans ce dialogue, le ton et la mimique expriment plus que les paroles.
b) Relevez, l. 25 à 38, des répétitions et des rectifications. Quels sentiments exprime cette maladresse ?

c) Montrez que, l. 25 à 35, Pierre attribue à sa sœur le jugement qu'il porte sur lui-même.
d) l. 36 à 38 : Pierre croit-il réellement à la générosité de sa sœur ou s'efforce-t-il d'y croire ?

3 l. 38 à 51 :
a) l. 39 à 41 : comment interprétez-vous cette résolution ? est-ce franchise, calcul, désir d'en finir, alibi ?
b) Comparez les paroles effectivement prononcées l. 41 à 45 avec le dialogue intérieur qui précédait. Montrez que Pierre a perdu toute son éloquence.
c) Expliquez le changement qui se manifeste chez Pierre. Comment tente-t-il de calmer son sentiment de culpabilité ? Quel sentiment traduit la vulgarité de l'expression l. 49 ?

4 l. 52 à 86 :
a) l. 57 : pourquoi le mot « œil » a-t-il remplacé le mot « regard » ?
b) l. 59 : Pierre vous paraît-il aussi content d'être là qu'il se le dit à lui-même ?
c) l. 62 à 66 : l'attendrissement de Pierre vous paraît-il profond ?
d) l. 66-67 : montrez que les paroles qui suivent immédiatement contredisent les paroles intérieures.
e) Quelle relation faites-vous entre les l. 64-65 et le « nous », l. 72 ?
f) Sur qui Pierre tente-t-il de rejeter la responsabilité de sa démarche ?
g) Relevez, l. 78 à 80, une contradiction.
h) l. 83 à 86 : les paroles de Pierre vous ont-elles paru aussi chaleureuses qu'il le croit ?

SYNTHÈSE

5 *Relevez de l'humour dans les contrastes entre le dialogue intérieur et le dialogue réel.*
6 *Relevez des passages où le personnage vous paraît à la fois pathétique et grotesque.*
7 *Montrez que le texte s'appuie sur quelques postulats psychologiques, que J.-P. Sartre a longuement développés dans* L'Être et le Néant *en 1943 :*

L'homme est de mauvaise foi : « La mauvaise foi a en apparence la structure du mensonge. Seulement, ce qui change tout, c'est que, dans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité. » L'homme ne se sent exister que par le jugement d'autrui. Le regard d'autrui suscite la honte ; c'est lui qui appelle le langage.

RECHERCHES ET ESSAIS

Création personnelle.

Récrivez la scène en adoptant le point de vue de Tante Berthe.

Essai et création personnelle.

Comparez la technique de Nathalie Sarraute avec celle de Steinbeck (voir p. 214). Rédigez un passage du texte de Steinbeck à la manière de Nathalie Sarraute. Leurs techniques respectives conviennent-elles au type de personnages qu'ils composent ?

le récit

non romanesque

Introduction générale

Récit impersonnel et récit personnel.

Faire un récit, c'est parler ou écrire du passé (seule la science-fiction, parce qu'elle s'avoue comme jeu, raconte l'avenir comme accompli ou l'inconnu comme connu). Alors que le présent nous impose sa réalité, son évidence, le passé est modelé par la mémoire ou l'imagination, à moins que ne subsistent des preuves.

C'est pourquoi l'écriture a profondément modifié le rapport de l'homme au passé : peu à peu se sont distingués deux types de récit, véridiques ou fictifs; d'un côté l'**histoire,** de l'autre le **roman.** Mais cette distinction est trop sommaire : alors que le roman est un produit individuel (même si plusieurs individus y collaborent), le récit véridique est *collectif,* puisqu'il dépend de la tradition, écrite ou orale, à moins qu'il ne soit *personnel,* qu'il transmette un point de vue sur la vie ou sur le monde.

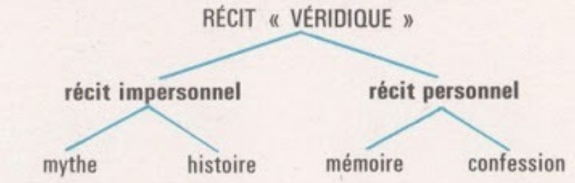
Nous étudierons deux catégories de récit (dans le sens de *récit véridique,* c'est-à-dire attesté) : le récit impersonnel et le récit personnel.

Le **récit impersonnel** comprend le *mythe* et l'*histoire.* Dans le langage courant de notre vie quotidienne, mythe veut dire fiction (fiction impersonnelle). Toutefois nous devrons comprendre mythe en un autre sens : celui d'un récit traditionnel qui établit les fondements d'une civilisation, justifie les croyances et les coutumes d'un groupe humain.

Mythe et histoire se succèdent donc dans le temps, du moins dans la tradition européenne. Le mythe s'est changé en histoire, et aussi en roman, car l'idée de vérité et de fiction est une seule et même idée, dont le cheminement a transformé les mentalités. Les distinctions, pour nous évidentes, supposent le triomphe de la pensée rationaliste. Aussi nous est-il difficile de comprendre les mythes de civilisations étrangères à la nôtre (nous le constatons en lisant des récits de peuples indiens d'Amérique).

Le **récit personnel** est dit ou écrit à la première personne. La distinction commode du sujet grammatical ne suffit pas à éclaircir le rapport entre moi et autrui : dans les limites imposées par la nécessité de communiquer avec mes semblables, donc d'employer un langage accessible, je peux choisir de dire ce que seuls les événements m'ont permis de connaître mieux que les autres ou, au contraire, d'exprimer ma singularité. D'une part, nous lisons des œuvres qui recherchent l'objectivité (*mémoires* historiques, récits de voyage), d'autre part des *confessions,* dans lesquelles l'auteur, pour des motifs divers, exprime son expérience intérieure, sa subjectivité.

L'étude du récit sera ainsi conduite selon le plan suivant :



◀ **Fernand Léger** (1881-1955), *La Lecture.*
« L'Art est ce par quoi les formes deviennent style. » (A. Malraux)

Magritte (1898), *Cosmogonie élémentaire.* ▶

PREMIÈRE PARTIE

Le mythe

Le mythe est un récit traditionnel, c'est-à-dire un récit que nul n'est libre de changer à sa guise, mais qui se transmet de génération en génération, en subissant, bien sûr, des altérations (dont le conte populaire nous donne l'idée : voir *Littérature et Langages,* vol. II). Le récit se déroule dans le passé, mais dans un passé que le récit a précisément pour fonction de maintenir présent, car il garantit les bases culturelles d'un peuple. Les personnages sont également immuables, car ils sont les divinités créatrices ou les ancêtres fondateurs. La distinction entre « dieux » et « hommes » permet d'établir deux grandes classes de mythes : mythes religieux et mythes épiques.

1. Les mythes religieux.

Les mythes sur l'origine des peuples ou des civilisations ont manifestement une signification religieuse. Les *cosmogonies* racontent la création du monde et celle de l'homme; d'autres récits expliquent la formation des institutions sociales. La *Genèse* biblique et la *Théogonie* d'Hésiode sont des cosmogonies.

L'origine de la Cité (de Rome) constitue chez les Romains une forme très particulière et restreinte de « création » nationale, justifiant la suprématie politique sur des groupes ethniques voisins et proches : ainsi le mythe a-t-il pris l'apparence d'un récit historique dans les pages de Tite-Live sur Romulus et Rémus, les Horaces et les Curiaces, etc.

On sait que, d'une autre manière, la croyance juive en l'élection divine du peuple saint a fait inclure dans la *Bible* l'histoire du peuple juif; les deux *Testaments* ont pris pour les Chrétiens le nom d'Histoire Sainte (sur cette conception, voir le texte de Bossuet, p. 287).

D'autres mythes rapportent les actions de personnages supérieurs aux hommes, personnages différents selon les religions. La « Tentation au désert » montre comment le Christ a renoncé à la royauté du monde pour le royaume céleste : ce premier acte de l'enseignement du « Fils de Dieu » a donc une forte valeur symbolique. « Les dés enduits » racontent l'une des nombreuses réincarnations du Bouddha, ou plutôt du Bodhisatta, du Maître qui est en train de devenir le Bouddha en atteignant peu à peu la perfection.

Nous ne possédons du mythe d'Orphée qu'une version incomplète, poétique, assez peu comparable, par son caractère tardif et littéraire, aux véritables mythes ici présentés. Pourtant, le culte d'Orphée fut largement répandu dans le bassin méditerranéen avant le triomphe du christianisme. Sa présentation poétique et presque « profane » est d'ailleurs caractéristique du polythéisme païen (croyance en une multiplicité de dieux). Sous cette forme, la mythologie gréco-romaine (ensemble des récits se rapportant aux dieux, demi-dieux et héros) a joué un rôle important dans la pensée européenne; elle a survécu à la christianisation en perdant son caractère religieux, alors que les cultes celtes et germaniques ont disparu presque sans traces.

Les mythes ne constituent qu'une partie de la tradition religieuse, à côté des prières, liturgies, enseignements moraux, pratiques de dévotion, etc. Le *Coran* en contient peu et les *Jâtaka* ou réincarnations du Bouddha n'occupent pas dans le Bouddhisme la même place que l'*Évangile* et l'*Ancien Testament* dans le christianisme.

2. Les mythes épiques.

Les mythes épiques sont des récits oraux qui relatent les faits et gestes anciens de personnages plus grands, plus forts, plus habiles que les hommes d'aujourd'hui et qui ont marqué le monde où nous vivons : les héros. *Héros, épopée, mythe,* notre vocabulaire est hérité de la tradition grecque et nous oblige à retraduire dans un langage souvent impropre les conceptions d'autres civilisations.

Cela prouve l'importance, dans la culture européenne, des deux épopées d'Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Leur matière orale anonyme, cycle ou ensemble de récits se rapportant à tel ou tel personnage,

Dessin de vase grec, *Ulysse et les Sirènes.* Les sirènes-oiseaux sont les esprits des morts.

a été réunie et ordonnée par un *aède* ou poète-chanteur (un barde) du nom d'Homère : cette matière est antérieure de nombreux siècles à la rédaction écrite. Leur double caractère, guerrier et maritime, exprime la double vocation des anciens Grecs. Virgile, quelque quinze cents ans plus tard, a voulu donner à Rome, sur leur modèle, le grand poème de ses origines : l'*Enéide* est une œuvre d'écrivain, artificielle parce que créée de toutes pièces, conforme toutefois aux idées nationales et religieuses de Rome.

Les nombreuses imitations ultérieures d'Homère et de Virgile ont échoué, faute d'un fondement réel dans la mentalité : ainsi, la *Franciade* de Ronsard, la *Henriade* de Voltaire. Seul Milton a réussi, partiellement, avec *Le Paradis perdu,* parce qu'il utilisait les croyances religieuses de son temps (le christianisme) : son œuvre est moins une épopée qu'un poème narratif.

Les cycles épiques sont empreints d'esprit religieux : ils se distinguent des cycles proprement religieux ou cosmogoniques parce que les héros en sont des hommes ou des « demi-dieux », et non des dieux. La distinction reste fragile. La grande épopée hindoue, *le Mahâbhârata,* transpose en termes humains l'histoire des dieux. Les épopées européennes, comme toute notre tradition populaire, ont été marquées par le christianisme. La *Chanson de Roland* se situe à mi-chemin de l'épopée et de la fiction narrative. Les moins christianisées ont préservé plus d'authenticité : *Beowulf* (anglo-saxon, VIII^e^ siècle), *Kalevala* (finnois, noté au XIX^e^ siècle), etc.

Pour se représenter ce qu'est un mythe épique, il faut étudier des cultures profondément différentes de la nôtre. Les héros des ethnies Winnebago et Warrau nous surprennent, leurs aventures nous dépaysent. Dès lors nous avons du mal à comprendre la fonction du récit. Nous terminons cette étude sur une interrogation.

I. LES MYTHES RELIGIEUX

La Bible, *livre sacré des religions juive et chrétienne, est un recueil d'œuvres très diverses : prophéties, lois, psaumes, proverbes, histoires... La* **Genèse,** *le premier de ces livres, commence par une cosmogonie exprimant une conception philosophique et religieuse de l'univers, puis relate des événements de l'histoire des Hébreux et du Proche-Orient ancien.*

« PREMIER RÉCIT DE LA CRÉATION »

La Bible

Premier récit de la création

1. Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux.

Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour.

Dieu dit : « Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux » et il en fut ainsi. Dieu fit le firmament, qui sépara les eaux qui sont sous le firmament, d'avec les eaux qui sont au-dessus du firmament et Dieu appela le firmament « ciel ». Il y eut un soir et il y eut un matin : deuxième jour.

Dieu dit : « Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en une seule masse et qu'apparaisse le continent » et il en fut ainsi. Dieu appela le continent « terre » et la masse des eaux « mers », et Dieu vit que cela était bon.

Dieu dit : « Que la terre verdisse de verdure : des herbes portant semence et des arbres fruitiers donnant sur la terre des fruits contenant leur semence » et il en fut ainsi. La terre produisit de la verdure : des herbes portant semence selon leur espèce, des arbres donnant selon leur espèce des fruits contenant leur semence, et Dieu vit que cela était bon. Il y eut un soir et il y eut un matin : troisième jour.

Dieu dit : « Qu'il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour et la nuit ; qu'ils servent de signes, tant pour les fêtes que pour les jours et les années ; qu'ils soient des luminaires

◀ Image populaire polonaise : « Dieu nourrit l'humanité ».

au firmament du ciel pour éclairer la terre » et il en fut ainsi. Dieu fit les deux luminaires majeurs : le grand luminaire comme puissance du jour et le petit luminaire comme puissance de la nuit, et les étoiles. Dieu les plaça au firmament du ciel pour éclairer la terre, pour commander au jour et à la nuit, pour séparer la lumière et les ténèbres, et Dieu vit que cela était bon. Il y eut un soir et il y eut un matin : quatrième jour.

Dieu dit : « Que les eaux grouillent d'un grouillement d'êtres vivants et que des oiseaux volent au-dessus de la terre contre le firmament du ciel » et il en fut ainsi. Dieu créa les grands serpents de mer et tous les êtres vivants qui glissent et qui grouillent dans les eaux selon leur espèce, et toute la gent ailée selon son espèce, et Dieu vit que cela était bon. Dieu les bénit et dit : « Soyez féconds, multipliez, emplissez l'eau des mers, et que les oiseaux multiplient sur la terre. » Il y eut un soir et il y eut un matin : cinquième jour.

Dieu dit : « Que la terre produise des êtres vivants selon leur espèce : bestiaux, bestioles, bêtes sauvages selon leur espèce » et il en fut ainsi. Dieu fit les bêtes sauvages selon leur espèce, les bestiaux selon leur espèce et toutes les bestioles du sol selon leur espèce, et Dieu vit que cela était bon.

Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre. »

Dieu créa l'homme à son image,
à l'image de Dieu il le créa,
homme et femme il les créa.

Dieu les bénit et leur dit : « Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur la terre. » Dieu dit : « Je vous donne toutes les herbes portant semence, qui sont sur toute la surface de la terre, et tous les arbres qui ont des fruits portant semence : ce sera votre nourriture. A toutes les bêtes sauvages, à tous les oiseaux du ciel, à tout ce qui rampe sur la terre et qui est animé de vie, je donne pour nourriture toute la verdure des plantes » et il en fut ainsi. Dieu vit tout ce qu'il avait fait : cela était très bon. Il y eut un soir et il y eut un matin : sixième jour.

2. Ainsi furent achevés le ciel et la terre, avec toute leur armée. Dieu conclut au septième jour l'ouvrage qu'il avait fait et, au septième jour, il chôma, après tout l'ouvrage qu'il avait fait. Dieu bénit le septième jour et le sanctifia, car il avait alors chômé après tout son ouvrage de création.

Telle fut la genèse du ciel et de la terre, quand ils furent créés.

Version catholique, texte et notes de la *Bible* de Jérusalem, éd. du Cerf, 1956.

◀ Enluminure, *Bible* de Souvigny (XII[e] siècle).
« Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme. »
(J.-J. Rousseau)

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Expliquez le sens des mots « ciel » et « terre » dans les quatre premiers paragraphes et dans les deux derniers.*
2. *Commentez l'ordre des troisième et quatrième jours.*
3. *Dieu sépare, ordonne, fait. Essayez de préciser la notion de création présente dans ce texte.*
4. *Montrez l'importance de la parole dans le premier récit de la création.*
5. *Montrez en quoi ce récit est mythique et non historique.*
6. *Expliquez et commentez le découpage du récit dans l'enluminure ci-contre.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Selon la Bible et la tradition de nombreuses civilisations, la terre et l'homme apparurent, furent créés, dans un passé lointain, tels qu'ils sont aujourd'hui. C'est cette philosophie fixiste que contredit la position évolutionniste de Darwin. Exposez la conception traditionnelle (biblique et « fixiste ») de la création et la conception évolutionniste (darwinienne).

Débat.

***Les interprétations modernes du premier récit de la* Genèse.

Gustave Moreau (1826-1898), *Naissance de Vénus.*
« J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. »
(Baudelaire)

1. Autrement dit le chaos, la béance.
2. Frère et sœur, principes mâle et femelle des ténèbres.
3. Substance de l'air, principe mâle, frère de la lumière.
4. En grec, Ouranos.
5. Ancêtre du genre humain.
6. Déesse de la justice.
7. Déesse de la mémoire.
8. Phoibé ou Phébè est la lune comme Phoibos ou Phébus est le soleil.
9. Déesse de la mer, épouse d'Océan.
10. Cronos, en latin Saturne, père de Zeus (Jupiter).
11. Voir p. 260 l'aventure d'Ulysse avec le Cyclope.

Hésiode, *poète grec de la fin du VIII^e siècle av. J.-C., écrivit deux grands poèmes : la* **Théogonie,** *qui raconte l'histoire (les combats) des dieux, depuis le surgissement du monde ordonné (le* **cosmos***) jusqu'à l'établissement de la suprématie de Zeus sur les autres puissances célestes ;* **Les Travaux et les Jours,** *qui dresse, sur un ton souvent prophétique, le calendrier des activités rurales. A la crise agraire de son temps, liée au morcellement des propriétés et à l'endettement des petits paysans, le poète répond en réaffirmant les tâches et les rituels fixés par la tradition.*

L'extrait ci-dessous de la **Théogonie** *vient immédiatement après l'introduction du poème : il a trait au début de l'univers.*

TERRE, CIEL ET TITANS

Donc, avant tout, fut Abîme[1] ; puis Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants, et Amour, le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir.

D'Abîme naquirent Érèbe et la noire Nuit[2]. Et de Nuit, à son tour, sortirent Éther[3] et Lumière du Jour. Terre, elle, d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière, Ciel Étoilé[4], qui devait offrir aux dieux bienheureux une assise sûre à jamais. Elle mit aussi au monde les hautes Montagnes, plaisant séjour des déesses, les Nymphes, habitantes des monts vallonnés. Elle enfanta aussi la mer inféconde aux furieux gonflements, Flot — sans l'aide du tendre amour. Mais ensuite, des embrassements de Ciel, elle enfanta Océan aux tourbillons profonds — Coios, Crios, Hypérion, Japet[5] — Théia, Rhéia, Thémis[6] et Mnémosyne[7] — Phoibé[8], couronnée d'or, et l'aimable Téthys[9]. Le plus jeune après eux, vint au monde Cronos[10], le dieu aux pensers fourbes, le plus redoutable de tous ses enfants ; et Cronos prit en haine son père florissant.

Elle mit aussi au monde les Cyclopes[11] au cœur violent, Brontès, Stéropès, Arghès à l'âme brutale, en tout pareils aux dieux, si ce n'est qu'un seul œil était placé au milieu de leur front. Vigueur, force et adresse étaient dans tous leurs actes.

D'autres fils naquirent encore de Ciel et Terre, trois fils, grands et forts, qu'à peine on ose nommer, Cottos, Briarée, Gyès, enfants pleins d'orgueil. Ceux-là avaient chacun cent bras, qui jaillissaient, terribles, de leurs épaules, ainsi que cinquante têtes, attachées sur l'épaule à leurs corps vigoureux. Et redoutable était la puissante vigueur qui complétait leur énorme stature.

Car c'étaient de terribles fils que ceux qui étaient nés de Terre et de Ciel, et leur père les avait en haine depuis le premier jour. A peine étaient-ils nés qu'au lieu de les laisser monter à la lumière, il les cachait tous dans le sein de Terre, et, tandis que Ciel se complaisait à cette œuvre mauvaise, l'énorme Terre en ses profondeurs gémissait, étouffant. Elle imagine alors une ruse perfide et cruelle. Vite, elle crée le blanc métal acier ; elle en fait une grande serpe, puis s'adresse à ses enfants, et, pour exciter leur courage, leur dit, le cœur indigné : « Fils issus de moi et d'un furieux, si vous voulez m'en croire, nous châtierons l'outrage criminel d'un père, tout votre père qu'il soit, puisqu'il a le premier conçu œuvres infâmes. »

Elle dit ; la terreur les prit tous, et nul d'eux ne dit mot. Seul, sans trembler, le grand Cronos aux pensers fourbes réplique en ces termes à sa noble mère : « C'est moi, mère, je t'en donne ma foi, qui ferai la besogne. D'un père abominable je n'ai point de souci, tout notre père qu'il soit, puisqu'il a le premier conçu œuvres infâmes. »

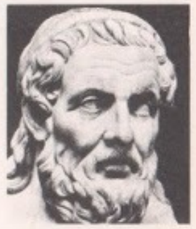
Il dit, et l'énorme Terre en son cœur sentit grande joie. Elle le cacha, le plaça en embuscade, puis lui mit dans les mains la grande serpe aux dents aiguës et lui enseigna tout le piège. Et le grand Ciel vint, amenant la nuit ; et, enveloppant Terre, tout avide d'amour, le voilà qui s'approche et s'épand en tout sens. Mais le fils, de son poste, étendit la main gauche, tandis que, de la droite, il saisissait l'énorme, la longue serpe aux dents aiguës ; et, brusquement, il faucha les bourses de son père, pour les jeter ensuite, au hasard, derrière lui. Ce ne fut pas pourtant un vain débris qui lors s'enfuit de sa main. Des éclaboussures sanglantes en avaient jailli ; Terre les reçut toutes et, avec le cours des années, elle en fit naître les puissantes Érinyes, et les grands Géants aux armes étincelantes, qui tiennent en leurs mains de longues javelines, et les Nymphes aussi qu'on nomme Méliennes[12], sur la terre infinie. Quant aux bourses, à peine les eut-il tranchées avec l'acier et jetées de la terre dans la mer au flux sans repos, qu'elles furent emportées au large, longtemps ; et tout autour, une blanche écume[13] sortait du membre divin. De cette écume une fille se forma, qui toucha d'abord Cythère[14] la divine, d'où elle fut ensuite à Chypre qu'entourent les flots ; et c'est là que prit terre la belle et vénérée déesse qui faisait autour d'elle, sous ses pieds légers croître le gazon et que les dieux aussi bien que les hommes appellent Aphrodite[15], pour s'être

12. Nymphe des frênes.
13. C'est-à-dire le sperme du dieu mutilé.
14. Ile de l'archipel grec.
15. Aphrodite, en latin Vénus, déesse de l'amour.

formée d'une écume, ou encore Cythérée, pour avoir abordé à Cythère. Amour et le beau Désir, sans tarder, lui firent cortège dès qu'elle fut née et se fut mise en route vers les dieux. Et, du premier jour, son privilège à elle, le lot qui est le sien, aussi bien parmi les hommes que parmi les Immortels, ce sont les babils de fillettes, les sourires, les piperies*; c'est le plaisir suave, la tendresse et la douceur.

Mais le père, le vaste Ciel, les prenant à partie, aux fils qu'il avait enfantés donnait le nom de Titans : à tendre trop haut le bras, ils avaient, disait-il, commis dans leur folie un horrible forfait, et l'avenir en saurait tirer vengeance.

HÉSIODE, *Théogonie*, trad. Paul Mazon, éd. Les Belles Lettres



ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Commentez la distinction faite aux lignes 12 à 15 entre la mer inféconde et l'Océan.*
2. *Comment comprendre la position de Terre et de Ciel d'après les lignes 30 à 35?*
3. *Quels sont les grands traits de ressemblance et de différence entre* la Genèse *biblique et la cosmogonie d'Hésiode?*
4. *Expliquez le sens de la castration de Ciel étoilé (Ouranos).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Les religions juive, chrétienne et musulmane sont monothéistes, c'est-à-dire qu'elles reposent sur la croyance en un Dieu unique. D'autres religions reconnaissent des divinités nombreuses et diverses. Ainsi le polythéisme grec. Expliquez la nature et le rôle des principaux dieux grecs, ainsi que des dieux locaux et des héros. Essayez de comprendre le sens vécu d'une telle religion.

Exposé.

Le thème plastique de la naissance de Vénus. [peinture : ***Sandro Botticelli, Gustave Moreau (Louvre et Musée Gustave Moreau), Odilon Redon (Petit Palais, Paris); sculpture : statuette de Tanagra (Vénus sortant de l'onde, Musée des Beaux-Arts, Vienne), Bourdelle (Opéra, Marseille), Jean Goujon (Vénus marine, Louvre).***]

Exposé.

Présentation d'autres cosmogonies. (Consultez l'article « Création » dans l'*Encyclopædia Universalis, *l'article « Univers » dans* La Grande Encyclopédie Larousse.)

Sur les quatre **Évangiles,** *deux donnent une version développée de cet épisode. Marc écrit seulement : « Et aussitôt l'Esprit le pousse au désert. Et il était dans le désert quarante jours, tenté par Satan. Et il était avec les bêtes sauvages et les anges le servaient. » Le désert est conçu, dans la tradition des prophètes, comme le lieu de rencontre de l'homme avec Dieu. (Les versets 9 à 12 de Luc sont répétés pour montrer le parallélisme des versions.)*

Les Évangiles

TENTATION DE JÉSUS

MATTHIEU 4 1-11

[1] Alors Jésus
fut emmené
au désert
par l'Esprit,
pour être tenté par le diable.
[2] Et ayant jeûné
quarante jours et quarante nuits,
finalement,
il eut faim.
[3] Et s'approchant,
le tentateur lui dit :
« Si tu es (le) Fils de Dieu,
dis que ces pierres
deviennent des pains. »
[4] Mais, répondant, il dit :
« Il est écrit :
L'homme ne vivra pas
de pain seul,
mais de toute parole
qui sort par la bouche de Dieu[a]. »
[5] Alors le diable le prend avec [(lui)
dans la Ville Sainte
et il le plaça
sur le faîte du Temple
[6] et lui dit :
« Si tu es (le) Fils de Dieu,
jette-toi en bas ;
car il est écrit que :
Il commandera pour toi à ses [*anges,*
et
ils te porteront
dans (leurs) mains,
de peur que tu ne heurtes
ton pied à une pierre[b]. »
[7] Jésus lui déclara :
« Il est encore écrit :
Tu ne tenteras pas
le Seigneur, ton Dieu[c]. »
[8] Le diable
le prend encore avec (lui)
sur une très haute montagne,
et lui montre
tous les royaumes du monde
et leur gloire
[9] et lui dit :
« Tout cela,
je te le donnerai,
si, tombant à mes (pieds), tu
te prosternes. »

[10] Alors Jésus lui dit :
« Retire-toi, Satan
Car il est écrit :
Le Seigneur ton Dieu tu adoreras
et à lui seul tu rendras un culte. »

[11] Alors le diable le quitte.
Et voici que des anges
s'approchèrent
et ils le servaient.

LUC 4 1-13

[1] Or Jésus,
rempli d'Esprit-Saint,
s'en retourna du Jourdain,
et il était mené
par l'Esprit
dans le désert,
[2] quarante jours,
tenté par le diable.
Et il ne mangea rien
pendant ces jours-là,
et lorsqu'ils furent achevés
il eut faim.
[3] Or le diable lui dit :
« Si tu es (le) Fils de Dieu,
dis à cette pierre
de devenir du pain. »
[4] Et Jésus lui répondit :
« Il est écrit que :
L'homme ne vivra pas
de pain seul[a]. »
[9] Or, il le mena
à Jérusalem,
et il (le) plaça
sur le faîte du Temple
et lui dit :
« Si tu es (le) Fils de Dieu,
jette-toi d'ici en bas ;
[10] car il est écrit que :
Il commandera pour toi à ses [*anges,*
afin qu'ils te gardent.
[11] Et que :
Ils te porteront
dans (leurs) mains,
de peur que tu ne heurtes
ton pied à une pierre[b]. »
[12] Et Jésus, en répondant, lui dit :
« Il est dit :
Tu ne tenteras pas
le Seigneur, ton Dieu[c]. »
[5] Et, le menant en haut,
il lui montra
en un instant
tous les royaumes de l'univers,
[6] et le diable lui dit :
« Je te donnerai
tout ce pouvoir
et leur gloire,
car elle m'a été remise
et je la donne à qui je veux.
[7] Toi donc, si tu te prosternes
devant moi,
elle t'appartiendra toute. »
[8] Et Jésus, répondant, lui dit :
« Il est écrit :
Tu adoreras le Seigneur ton Dieu,
et à lui seul tu rendras un culte. »
[9] Or, il le mena à Jérusalem, et il le plaça sur le faîte du Temple et lui dit : « Si tu es (le) Fils de Dieu, jette-toi d'ici en bas ;
[10] car il est écrit que : *Il commandera pour toi à ses anges, afin qu'ils te gardent.*
[11] Et que : *Ils te porteront dans (leurs) mains, de peur que tu ne heurtes ton pied à une pierre*[a]. »
[12] Et Jésus, répondant, lui dit : « *Il* est dit : *Tu ne tenteras pas le Seigneur, ton Dieu*[b]. »
[13] Ayant achevé toute tentation, le diable s'éloigna de lui, jusqu'au temps (marqué).

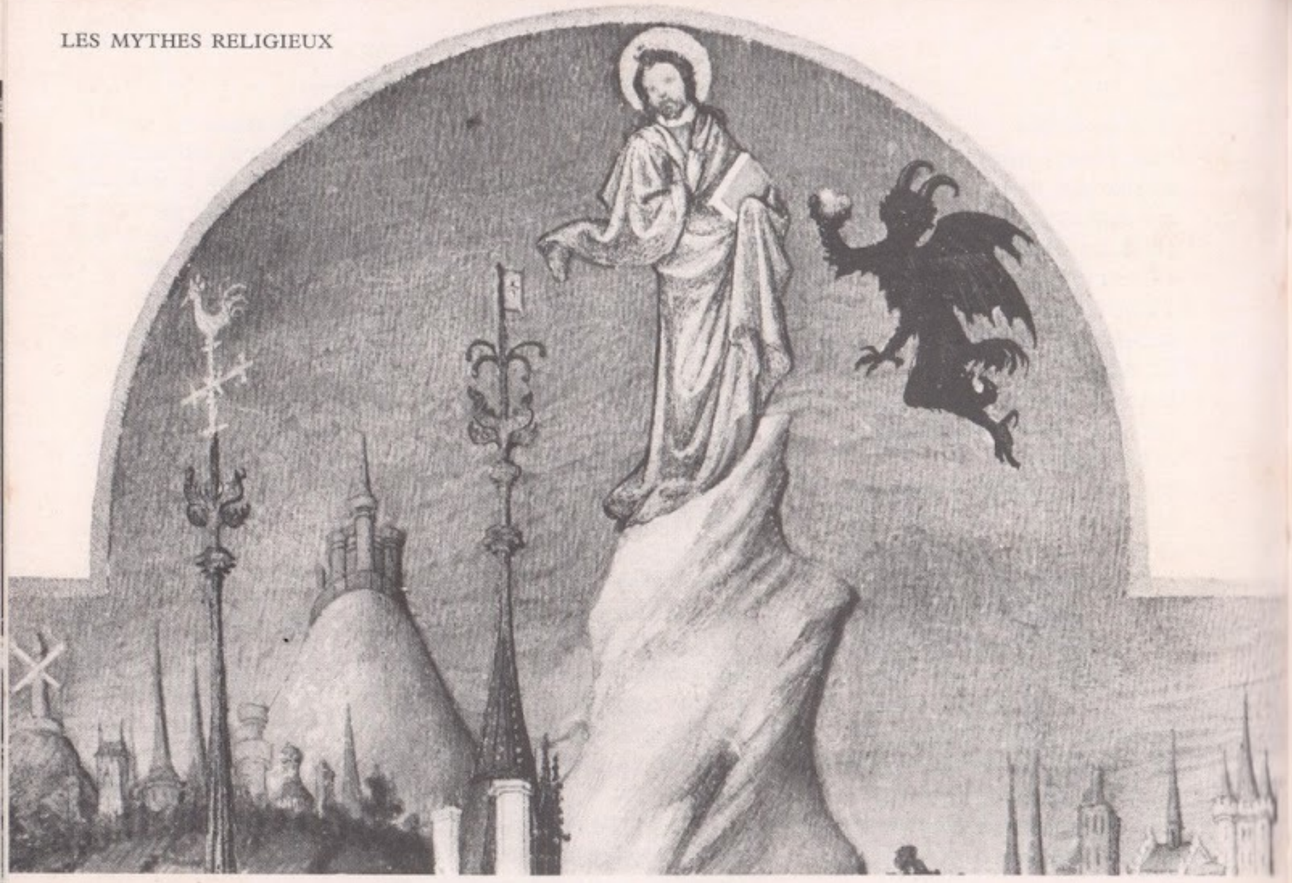
D'après P. BENOIT et M.-E. BOISMARD, *Synopse des Quatre Évangiles en français,* éd. du Cerf, t. I.

a) *Deutéronome*, 8, *3*. En pointillé, passage déplacé dans Luc pour montrer le parallèle.

b) *Psaumes*, 90, *11* et suiv.

c) *Deutéronome*, 6, *16*.

Pol de Limbourg (XV[e] siècle). Détail d'une miniature des *Très riches heures du duc de Berry.*
« Car Christ n'est pas dieu de noise ou de discorde,
Christ n'est que chanté, qu'amour et que concorde. »
(Ronsard) ▶



ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Distinguez les trois tentations.*
2. *Montrer comment la différence dans l'ordre des tentations s'explique logiquement, selon deux perspectives différentes (rapprochez de Luc 22 3-31).*
3. *Quel usage est fait de l'Écriture?*
4. *Relevez les thèmes théologiques (notez l' « Esprit » saint, 4[1], les « royaumes du monde », Matthieu 4[8] et Luc 4[5]).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude de textes.

Faites une étude parallèle de Luc *et du* Deutéronome *8 et 10*[10].

Exposé.

La Tentation de Jésus au désert a fait l'objet de nombreuses représentations. Étudiez un aspect de cette iconographie en utilisant de préférence des œuvres de votre ville ou de votre région. [*Pour les œuvres les plus réputées, consultez Louis Réau,* Iconographie de l'Art Chrétien, *P.U.F., 1957, t. II, pp. 304-309.*]

Essai.

Désir et tentation.

Tite-Live *(64 ou 59 av. J.-C. — 17 apr. J.-C.) a donné dans son* **Histoire Romaine** *le récit des origines de Rome et de ses premiers rois, puis de la République. L'apparente prudence de l'auteur dissimule mal son erreur : il confond mythes et histoire. Nous donnons ici les deux passages essentiels concernant Romulus et Rémus ; nous supprimons les premiers faits d'armes qui qualifient les héros pour la grande tâche qui leur incombe : fonder Rome.*

ROMULUS ET RÉMUS

Tite-Live

IV. Mais le destin exigeait sans doute la fondation de la grande ville et l'avènement de la plus grande puissance du monde après celle des dieux. Victime d'une violence, la Vestale[1] mit au monde deux jumeaux, et, soit bonne foi, soit désir d'ennoblir sa faute en la rejetant sur un dieu, elle attribua à Mars cette paternité suspecte. Mais ni les dieux ni les hommes ne mettent la mère et les enfants à l'abri de la cruauté du roi : il donne l'ordre d'enchaîner la prêtresse, de la mettre en prison et de jeter ses enfants dans le courant du fleuve. Par un hasard providentiel, le Tibre, débordé, s'étalait en nappes d'eau dormante ; le lit régulier du fleuve était partout inaccessible ; mais ces eaux stagnantes paraissaient cependant suffisantes aux porteurs pour noyer des nouveau-nés. Ils s'imaginent donc exécuter l'ordre du roi en déposant les enfants dans la première étendue d'eau venue, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le figuier *Ruminal*[2], anciennement figuier *Romulaire*, dit-on. Ce lieu n'était alors qu'une vaste solitude. Une tradition constante affirme que le berceau où les enfants étaient exposés commença par flotter ; puis que les eaux baissant le laissèrent à sec ; qu'une louve, poussée par la soif hors des montagnes environnantes et attirée par les cris des enfants, tourna ses pas vers eux et, se baissant, leur présenta ses mamelles avec tant de douceur qu'elle les léchait à coups de langue quand le berger du roi les découvrit. Il s'appelait Faustulus, dit-on. Il les emporta dans son étable et les fit nourrir par sa femme, Larentia. D'autres prétendent que Larentia était une prostituée, une « *louve* », comme disaient les bergers ; c'est ce qui aurait donné lieu à cette légende merveilleuse.

1. Rhéa Silvia, vouée à la virginité par son oncle Amulius, qui avait usurpé le trône.

2. Arbre magique d'une antique déesse « allaiteuse », Rumina. Le remaniement du mot d'après le nom de Romulus (*Roma* est d'origine sans doute étrusque) paraît arbitraire.

Fondation de Rome

Romulus et Rémus conçurent le désir de fonder une ville à l'endroit où ils avaient été abandonnés et élevés. Il y avait, d'ailleurs, surabondance de population à Albe et dans le Latium. A cela s'ajoutaient les bergers ; le tout réuni permettait d'espérer qu'Albe, que Lavinium seraient petites à côté de la ville qui allait se fonder.

A ces projets se mêla bientôt la passion héréditaire, la soif de régner, et cette passion fit sortir un conflit criminel d'une entreprise d'abord assez paisible. Comme entre ces deux jumeaux le choix n'était pas possible, même au bénéfice de l'âge, c'était aux dieux protecteurs de ce lieu de désigner par des augures* celui qui donnerait son nom à la ville nouvelle, la fonderait et en aurait le gouvernement. A cet effet, Romulus choisit le Palatin et Rémus l'Aventin comme emplacements pour prendre les augures.

VII. Ce fut d'abord Rémus qui obtint, dit-on, un augure : six vautours. Il venait de le signaler quand le double s'en présenta à Romulus. Chacun d'eux fut proclamé roi par son groupe. Les uns faisaient valoir la priorité, les autres le nombre des oiseaux pour tirer à eux la royauté. On discute ; on en vient aux mains ; les colères s'exaspèrent et dégénèrent en lutte meurtrière. C'est alors que, dans la bagarre, Rémus tomba frappé à mort. Selon une tradition plus répandue, Rémus, pour se moquer de son frère, aurait franchi d'un saut les murailles nouvelles, et Romulus, irrité, l'aurait tué en ajoutant cette apostrophe : « Ainsi [périsse] à l'avenir quiconque franchira mes murailles. » Romulus resta donc seul maître du pouvoir, et, après sa fondation, la ville prit le nom de son fondateur.

TITE-LIVE, *Histoire Romaine*, Livre I, trad. Gaston Baillet, éd. Les Belles Lettres

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Pouvez-vous préciser la nature des murailles (lignes 49 et 51) ?*
2. *Relevez et expliquez les alternatives présentées par Tite-Live pour les faits et leur interprétation.*
3. *Commentez l'attitude de Tite-Live devant l'histoire légendaire qu'il raconte.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Le thème du héros sauvé des eaux : **Bible,** ***Exode*** 2^{1-10} ***;*** **Mille et une Nuits** ***(trad. A. Galland, Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette).*** ***[En peinture : Raphaël, P. Véronèse (Dijon et Lyon), Tintoret, Poussin (Louvre), Ch. de la Fosse (Louvre).]***

Exposé.

Les procédés et le sens de la divination dans la religion romaine.

Exposé.

Que subsiste-t-il dans notre société des rites de fondation et de divination ?

Exposé.

Les jumeaux (mythologie, astrologie, biologie, psychologie).

Le Pays de Cambhala
Art thibétain, *Musée Guimet (Photo Giraudon)*

Au centre trône sans doute le souverain de Cambhala, contrée mythique. Aux quatre coins de la toile, des représentations divines : en haut, deux Bouddhas assis sur des fleurs de lotus; en bas, deux divinités protectrices "à l'aspect terrible".

Au-dessous de la porte du palais, à droite, un cercle contient des figures géométriques : c'est un *mandala*. Le personnage assis au-dessus présente au roi en offrande un objet ciselé, qui est aussi un mandala.

Bien que cette peinture ne soit pas strictement religieuse, elle ne prend son sens que par le symbolisme bouddhique : ce pays merveilleux n'est qu'un lieu intermédiaire entre le monde matériel et le nirvâna.

RECHERCHES ET ESSAIS

1 - Etudiez la composition générale du tableau :

a) la figure du cercle et celle du carré ;

b) la distribution des éléments dans le grand anneau.

2 - Quelles subtiles variations évitent la monotonie (murs d'enceinte et architecture, échancrures de "falaises", animaux) ?

3 - L'harmonie des couleurs favorise-t-elle une lecture ascendante de la toile ?

4 - Avez-vous l'impression que le souverain soit inaccessible ? Pourquoi ?

5 - Comparez l'organisation de l'espace et le symbolisme numérique à ceux de l'image populaire chrétienne de la p. 238. Essayez d'interpréter vos constatations.

6 - Comparez la disposition de la toile thibétaine à celle des peintures d'un plafond ou d'une coupole dans l'art occidental.

7 - *Exposé :* Le mandala.

8 - *Exposé :* Le Yoga.

9 - *Etude :* Dans quelle mesure l'art est-il universel à travers le temps et l'espace ? Vous organiserez une visite collective dans un musée et vous comparerez vos réactions devant des œuvres modernes et anciennes, de notre civilisation et de civilisations autres. Limitez-vous à un domaine précis. Renseignez-vous ensuite sur ce domaine auprès d'un conservateur ou dans une bibliothèque. L'acquisition d'un savoir vous permet-elle de sentir davantage ?

10 - *Débat :* Le musée conserve les œuvres et les rend accessibles ; en même temps, il coupe l'art de la société et de la vie.

Présentez le pour et le contre. Débattez de la question de savoir si la fonction présente du musée est liée à notre forme de société.

« Les dés enduits » ou Littajâtaka (Jâtaka des dés enduits) sont un bref exemple des **Jâtaka** *ou « naissances », qui rapportent les vies successives, lors de ses réincarnations, de celui qui fut le Bouddha. Elles illustrent le progrès d'une âme depuis la matérialité animale jusqu'à la spiritualité mystique et au Nirvâna, dépassement et anéantissement de soi dans l'extase. La version pâli comprend 547 contes en prose mêlée de vers. Les vers sont écrits dans une langue plus ancienne et seuls considérés comme canoniques.*

LES DÉS ENDUITS

Les Jâtaka

Jadis, alors que Brahmadatta[1] régnait à Bârânasî[2], le Bodhisatta[3] se réincarna dans une famille qui possédait de grandes richesses. Quand il eut atteint l'âge d'homme, il se mit à jouer aux dés.

Or, un tricheur jouait avec lui, qui, lorsqu'il gagnait, laissait la partie se dérouler ; s'il venait à perdre, il lançait un dé dans sa bouche, puis, alléguant qu'un dé s'était perdu, il interrompait le jeu et s'en allait.

Le Bodhisatta qui avait compris son manège se dit : « J'en aurai le cœur net. »

Il prit des dés et les teignit chez lui avec du poison halâhala[4]. Après les avoir longuement fait sécher, il les reprit et alla trouver le tricheur.

— Viens, mon cher, lui dit-il, nous allons jouer aux dés.

— Volontiers, mon cher, répondit l'autre, et il prépara le jeu.

Au cours de la partie, lorsque le tricheur se mit à perdre, il jeta un dé dans sa bouche.

Le Bodhisatta voyant son geste pensa :

« Avale d'abord, et tu verras ce qui arrive ensuite. »

Alors il prononça cette stance pour le réprimander :

L'homme ne sait pas qu'il mange un dé
Enduit du plus puissant des poisons !
Avale, avale, mauvais joueur,
C'est après que tu trouveras l'amertume.

Tandis que le Bodhisatta répétait ces paroles, le tricheur perdit connaissance sous l'effet foudroyant du poison. Ses yeux se révulsèrent, ses épaules se courbèrent et il tomba.

« Il faut maintenant que je lui rende la vie », se dit le Bodhisatta. Il le fit vomir en lui administrant un émétique* composé de simples mêlés et lui fit prendre du beurre clarifié, du miel, du sucre et autres lénitifs*. Une fois qu'il lui eut redonné la santé, il lui recommanda de ne plus agir comme il avait fait.

Et le Bodhisatta, après avoir accompli de bonnes œuvres et pratiqué la charité, transmigra* selon son karma[5].

1. Donné par Brahma.
2. Bénarès.
3. Être qui est sur la voie de l'illumination suprême, qui deviendra Bouddha au bout d'un certain nombre de réincarnations.
4. Poison mortel.
5. « Œuvre », somme des actions passées en tant qu'elle se traduit par une accumulation de mérites et de démérites qui détermine l'existence future.

Vies antérieures du Bouddha, traduit du pâli et annoté par Ginette Terral, éd. Gallimard

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Faites ressortir la simplicité de la narration.*
2. *Quel rapport voyez-vous entre la stance (en italiques) et le récit en prose?*
3. *Quel est le sens de l'action de Bodhisatta?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Mircéa Éliade écrit : « Le* karma*, loi de la causalité universelle, qui, en justifiant la condition humaine et en rendant compte de l'expérience historique, pouvait être générateur de consolation pour la conscience indienne préboudhiste, devient avec le temps le symbole même de l' « esclavage » de l'homme. C'est pour cela que, dans la mesure où elles se proposent la libération de l'homme, toutes les métaphysiques et toutes les techniques indiennes recherchent l'annihilation du karma » (*Le Mythe de l'Éternel Retour*, *Gallimard 1949, p. 175).

En quoi la recherche bouddhique du Nirvâna diffère-t-elle de l'ascèse et de la spiritualité chrétiennes?

Exposé.

Le Bouddhisme.

Statue japonaise en bois peint du XIII[e] siècle; elle représente l'un des cinq bouddhas de la contemplation : *Amida Butsu.* ▶

Ovide *(43 av. J.-C. — 17-18 apr. J.-C.), poète latin de l'amour élégiaque et maniériste, est resté célèbre par les* **Métamorphoses.** *Dans ce vaste recueil de mythologie poétique, les récits se terminent par la métamorphose des victimes ou des coupables en plante, oiseau, rocher, constellation; c'est ce qui en fait l'unité. Mais chaque récit est développé pour lui-même, pour sa beauté plastique. La descente d'Orphée aux Enfers a perdu sa signification religieuse. Orphée devient le symbole de l'artiste ou de l'amant parfait.*

ORPHÉE AUX ENFERS

Ovide

De là, enveloppé dans son manteau jaune safran, Hyménée s'éloigne et, traversant les plaines immenses de l'air, se dirige vers les bords des Cicones. La voix d'Orphée vainement le convie à ses noces. Il y assista, à la vérité, mais n'y apporta ni paroles consacrées, ni visage joyeux, ni présage de bon augure. La torche même qu'il y tint brûla jusqu'au bout en sifflant avec une fumée qui faisait couler les larmes ; même en la secouant, il n'en put tirer aucune flamme. La suite fut encore plus affligeante que le présage. Car, tandis que la nouvelle épousée, en compagnie de la troupe des naïades*, erre à l'aventure dans l'herbe, elle tombe, le talon percé par la dent d'un serpent. Quand le chantre du Rhodope[1] l'eut assez pleurée sur la terre, ne renonçant pas à la chercher même chez les ombres, il osa descendre jusqu'au Styx[2] par la porte du Ténare ; et, fendant la foule légère des fantômes des morts pieusement mis au tombeau, il aborda Perséphonè[3] et le maître qui règne sur le peuple maussade des ombres. Et, frappant les cordes de sa lyre pour accompagner son chant, il dit : « O divinités de ce monde souterrain où nous retombons, tous, nous créatures soumises à la mort, si je le peux, si vous me permettez de dire sans ambages et franchement la vérité, ce n'est pas le désir de voir le sombre Tartare[4] qui est cause de ma descente ici, ni celui d'enchaîner la triple gorge, au poil fait de serpents, du monstre[5] de la race de Méduse. La raison de mon voyage, c'est mon épouse ; une vipère, sur laquelle elle mit le pied, a répandu dans ses veines un venin qui interrompit le cours de ses années. J'ai voulu trouver la force de supporter cette perte, et je ne nierai pas de l'avoir tenté ; l'Amour l'a emporté. C'est un dieu bien connu au-dessus d'ici, sur la terre. L'est-il aussi chez vous? Je l'ignore, mais je suppose cependant qu'il l'y est aussi ; et, si la rumeur qui rapporte le rapt de jadis n'est pas mensongère, vous-mêmes, c'est l'Amour qui vous unit. Par ces lieux que remplit la crainte, par cet immense Chaos, par ce vaste royaume du silence, je vous en prie, renouez le fil trop tôt coupé du destin d'Eurydice. Tout est soumis à vos

1. Orphée.
2. Fleuve des Enfers.
3. Reine des Enfers.
4. Le fond des Enfers.
5. C'est-à-dire Cerbère, le chien à trois têtes.

Jean Delville (1867-1953), *Orphée.*

« Les plus désespérés sont les [chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont [de purs sanglots. »
(A. de Musset)

lois, et nous ne nous attardons guère avant de prendre, un peu plus tôt ou un peu plus tard, la route de ce commun séjour. Nous aboutissons tous ici. Cette demeure est pour nous la dernière, et c'est vous dont le règne sur le genre humain a la plus longue durée. Elle aussi, lorsqu'elle aura vécu son juste compte d'années, le moment venu, elle sera justiciable* de vous ; pour toute faveur, je demande la jouissance de mon bien. Et, si le destin refuse cette grâce pour mon épouse, j'y suis bien résolu, je renonce à revenir en arrière ; réjouissez-vous alors de notre double trépas. »

Tandis qu'il parlait ainsi, faisant résonner les cordes de sa lyre au rythme de ses paroles, les âmes exsangues* pleuraient : Tantale renonça à atteindre l'eau qui le fuit, la roue d'Ixion s'arrêta, les oiseaux cessèrent de ronger le foie de leur victime[6], les petites-filles de Bélus[7] d'emplir leurs urnes, et tu t'assis, Sisyphe, sur ton rocher. Pour la première fois alors, dit-on, les larmes mouillèrent les joues des Euménides*, vaincues par ce chant. Ni la royale épouse ni le dieu qui règne aux Enfers n'ont le cœur d'opposer un refus à sa prière ; ils appellent Eurydice. Elle se trouvait parmi les ombres nouvelles et s'avança d'un pas que retardait sa blessure. Orphée, le chantre du Rhodope, la reçoit sous cette condition, qu'il ne tournera pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne ; sinon, cette faveur sera rendue vaine. Ils s'acheminent, à travers un silence que ne trouble nulle voix, par

6. Prométhée.
7. Les Danaïdes.

les pentes d'un sentier abrupt, obscur, noyé dans un épais brouillard. Ils n'étaient plus éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre ; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant. Mais, mourant pour la seconde fois, elle ne proféra aucune plainte contre son époux : de quoi se plaindrait-elle, en effet, sinon de ce qu'il l'aimât ? Elle lui dit un suprême adieu, que devaient avec peine recueillir ses oreilles, et, revenant sur ses pas, retourna d'où elle venait.

Frappé une seconde fois par la mort de son épouse, Orphée resta figé de stupeur, comme celui qui fut pris de peur en voyant les trois cous du chien infernal, dont celui du milieu était enchaîné : la terreur ne l'abandonna pas qu'il n'eût auparavant changé de nature, son corps s'étant pétrifié ; comme aussi Olénos, qui prit sur lui la faute d'une autre et voulut paraître coupable, et, comme toi, ô malheureuse Léthaea, trop confiante dans ta beauté : cœurs jadis étroitement unis, roches aujourd'hui que porte l'humide Ida. Malgré ses prières, ses vains efforts pour obtenir de passer une seconde fois, le nocher* l'avait écarté. Il resta cependant sept jours entiers assis sur la rive, sans prendre aucun soin de sa personne, sans toucher aux dons de Cérès ; sa peine, sa douleur, ses larmes furent ses aliments. Quand il eut épuisé ses plaintes contre la cruauté des dieux de l'Érèbe, il se retira sur le sommet du Rhodope et sur l'Hémus battu par les Aquilons.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre X, trad. J. Chamonard, éd. Garnier-Flammarion.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Commentez le présage de la torche (lignes 5-8).*
2. *Analysez l'argumentation d'Orphée (lignes 17-42).*
3. *Que signifie la phrase : « Renouez le fil trop tôt coupé du destin d'Eurydice » (lignes 32-33) ?*
4. *Expliquez les lignes 44 à 49 : allusions mythologiques et effet recherché.*
5. *Que pensez-vous de la condition imposée à Orphée (lignes 53-55) ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Constituez un dossier sur le thème d'Orphée et Eurydice.

a) En littérature : Virgile, **Géorgiques** ; ***Ronsard, « Orphée en forme d'élégie » ; Jean Anouilh,*** **Eurydice** ; ***Jean Cocteau,*** **Orphée, Le Testament d'Orphée** ***(films) ; Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée »*** ***(dans*** **L'Espace littéraire,** ***« Idées », p. 227-234).***

b) En peinture : Pieter Breughel, Corot, Poussin, Rubens, etc.

c) En musique : Monteverdi, Gluck, Liszt, Offenbach, Stravinsky, Darius Milhaud, Roger Ducasse.

Exposé.

Le culte d'Orphée dans l'Antiquité et ses rapports avec le Christianisme (thèmes de l'enfer, de la rédemption, de la résurrection).

Éos portant le cadavre de son fils Memnon, tué par Achille.
D'après la légende, les larmes de l'Aurore pleurant son fils sont la rosée du matin.

II. LES MYTHES ÉPIQUES

Homère, *dans l'***Iliade,** *raconte la guerre de Troie, qui mit aux prises les Grecs d'Europe (Achéens) à ceux d'Asie (Troyens). La cause légendaire de la guerre fut l'enlèvement d'Hélène, femme du roi Ménélas, par le Troyen Pâris. Chez les Achéens, Achille est le meilleur ; Hector chez les Troyens. La victoire sera remportée par la ruse d'Ulysse, qui offre aux Troyens un cheval de bois creux dans lequel il se dissimule avec des guerriers : une fois dans l'enceinte, il sort du cheval et ouvre les portes de la ville.*

Les luttes ont une dimension héroïque. Les dieux interviennent constamment dans les affaires humaines, comme on le voit dans la mort de Patrocle, l'un des grands moments de l'épopée homérique.

LA MORT DE PATROCLE

Homère

Tant que le soleil, dans sa course, occupe le centre du ciel, les traits des deux côtés portent et les hommes tombent. Mais voici le soleil qui approche de l'heure où l'on délie les bœufs. A ce moment les Achéens remportent un avantage merveilleux : ils dérobent le héros Cébrion aux traits et aux menaces des Troyens ; ils lui détachent ses armes des épaules, tandis que Patrocle se jette férocement sur les Troyens. Trois fois il s'élance, émule de l'ardent Arès[1], en poussant des cris effroyables : trois fois il tue neuf hommes. Une quatrième fois encore, il bondit, pareil à un dieu. Mais, à ce moment, se lève pour toi, Patrocle, le terme même de ta vie. Phœbos[2] vient à toi, à travers la mêlée brutale. Il vient terrible — et Patrocle ne le voit pas venir à travers le tumulte, car Apollon marche vers lui, couvert d'une épaisse vapeur. Il s'arrête derrière Patrocle ; lui frappe le dos, les larges épaules, du plat de la main. Les yeux aussitôt lui chavirent. Phœbos Apollon fait choir alors son casque de sa tête. Le casque au long cimier, sous les pieds des chevaux roule avec fracas ; le panache se souille de poussière et de sang. Eût-il été admis naguère que ce casque à crins de cheval fût jamais souillé de poussière ? C'était d'un héros divin, c'était d'Achille alors qu'il protégeait la tête et le front charmants. Mais aujourd'hui

1. Arès, Mars en latin, dieu de la guerre.

2. Phœbos ou Phœbos Apollon, dieu du soleil.

3. Dieu suprême du panthéon grec.

Zeus[3] l'octroie à Hector, afin qu'il le porte sur son propre front, à l'heure où sa perte est proche. La longue pique de Patrocle se brise toute dans ses mains, la lourde et grande et forte pique, coiffée de bronze. Son haut bouclier, son baudrier* même, de ses épaules tombent à terre. Sire Apollon, fils de Zeus, lui détache sa cuirasse. Un vertige prend sa raison ; ses glorieux membres sont rompus ; il s'arrête, saisi de stupeur. Par-derrière alors, dans le dos, entre les épaules, un Dardanien vient le frapper, à bout portant, d'un bronze aigu. C'est Euphorbe, fils de Panthoos, qui dépasse tous ceux de son âge au lancer de la javeline, à la conduite des chars, à la course à pied. Il a déjà jeté vingt guerriers à bas de leur char, la première fois où il est venu avec son attelage s'instruire à la bataille. C'est lui qui, le premier, lance un trait sur toi, Patrocle, bon meneur de chars. Mais il ne t'abat pas. Il s'enfuit en courant et se perd dans la foule, dès qu'il t'a du corps arraché la pique de frêne. Il ne tient pas devant Patrocle, même désarmé, en plein carnage. Et Patrocle, dompté par le coup du dieu et par la javeline, se replie sur le groupe des siens, pour se dérober au trépas.

Mais Hector aperçoit Patrocle magnanime reculant, blessé par le bronze aigu. Il s'approche à travers les rangs ; avec sa pique, il le frappe au bas-ventre et pousse le bronze à fond. Patrocle tombe avec fracas, pour le grand deuil de l'armée achéenne. On voit parfois un lion venir à bout en combattant d'un sanglier infatigable ; tous deux, pleins de superbe*, à la cime d'un mont, sont là à batailler pour une mince source, où chacun prétend boire, et le lion finit par dompter sous sa force le sanglier haletant. Ainsi le vaillant fils de Ménœtios, après tant de guerriers par lui abattus, se voit à son tour enlever la vie par un coup à bout portant d'Hector, fils de Priam ; et Hector, triomphant, lui dit ces mots ailés :

« Ah! Patrocle, tu croyais sans doute que tu allais emporter notre ville, ravir aux femmes troyennes le jour de la liberté et les emmener sur tes nefs aux rives de ta patrie. Pauvre sot! pour les sauver, voici les chevaux rapides d'Hector qui allongent l'allure, afin qu'il puisse se battre. Moi aussi, j'excelle à la lance parmi les Troyens belliqueux, de qui je cherche à écarter le jour fatal. C'est toi qu'ici mangeront les vautours. Malheureux! pour brave qu'il soit, Achille ne t'aura guère servi ; lui qui, sans doute, quand tu partais sans lui, instamment te recommandait : « Ne reviens pas, je te prie, aux nefs creuses, Patrocle, bon meneur de cavales, avant d'avoir autour de sa poitrine déchiré la cotte sanglante d'Hector meurtrier. » Voilà ce qu'il te disait, et, toi, pauvre sot, tu l'as cru! »

D'une voix défaillante, tu réponds, Patrocle, bon meneur de chars :

« Hector, il est trop tôt pour triompher si fort. Qui donc t'a donné la victoire? Zeus le Cronide[4] et Apollon. Ils m'ont dompté sans peine : ils ont eux-mêmes détaché mes armes de mes épaules. Eussé-je devant moi trouvé vingt hommes de ton genre, que tous eussent péri sur place, domptés par ma javeline. C'est le sort funeste, c'est le fils de Létô[5], qui m'ont abattu, et, parmi les hommes, Euphorbe. Tu n'es venu qu'en troisième, pour me dépouiller. Mais j'ai encore quelque chose à te dire ; mets-le toi bien en tête. Tu ne vivras pas bien longtemps non plus. Déjà, à tes côtés, voici la mort et l'impérieux destin, qui veut te voir dompté sous le bras d'Achille, l'Éacide sans reproche. »

Il dit ; la mort, qui tout achève, déjà l'enveloppe. L'âme quitte ses membres et s'en va, en volant, chez Hadès, pleurant sur son destin, quittant la force et la jeunesse. Il est déjà mort, quand l'illustre Hector lui dit :

« Patrocle, pourquoi me prédis-tu le gouffre de la mort? Qui sait si ce n'est pas Achille, fils de Thétis aux beaux cheveux, qui, frappé par ma lance, perdra le premier la vie? »

Cela dit, de la plaie ouverte il retire la pique de bronze, en mettant le pied sur le corps, qu'il rejette, le dos au sol, dès qu'il a dégagé sa pique. Puis, sans retard, pique au poing, il va vers Automédon, l'écuyer pareil aux dieux de l'Éacide aux pieds rapides : il voudrait tant le frapper! Mais déjà ses chevaux rapides emportent Automédon, ses chevaux immortels, splendides présents des dieux à Pélée[6].

4. Fils de Cronos (voir p. 242, ligne 17 et suiv.).

5. Le fils de Létô, c'est-à-dire Apollon.

6. Père d'Achille, époux de Thétis.

HOMÈRE, *Iliade*, trad. Paul Mazon, éd. Les Belles Lettres, Chant XVI.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Dégagez les moments principaux du récit.*
2. *Commentez l'intervention d'Apollon (lignes 9 à 27).*
3. *Commentez la comparaison contenue aux lignes 42 à 49.*
4. *Expliquez les phrases : « C'est le sort funeste... pour me dépouiller » (lignes 68-70).*
5. *Relevez et expliquez l'emploi de la 2e personne du singulier.*
6. *Commentez la réponse de Patrocle à Hector (lignes 64-74).*
7. *Analysez la nature et le rôle des épithètes dans le texte.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

L'Iliade : le contenu, les personnages, les principales péripéties, le sens.

Recherche.

Achille et Penthésilée dans l'Iliade, Tancrède et Clorinde dans la Jérusalem délivrée du Tasse.

*Dans l'***Odyssée,** *Homère raconte le long voyage d'Ulysse retournant à Ithaque après la guerre de Troie : dix années d'errance à travers la Méditerranée, d'exil imposé par la colère des dieux, de Poséidon en particulier, le dieu de la mer.*

Ici, Ulysse et ses compagnons sont prisonniers du Cyclope Polyphème, géant à un œil. Polyphème a dévoré plusieurs marins et s'est saoulé de vin ; il demande enfin son nom à Ulysse.

Homère

DANS LA CAVERNE DE POLYPHÈME

C'est Personne[1], mon nom : oui ! mon père et ma mère et tous mes compagnons m'ont surnommé Personne.

Je disais ; mais ce cœur sans pitié me répond :

Eh bien ! je mangerai Personne le dernier, après tous ses amis ; le reste ira devant, et voilà le présent que je te fais, mon hôte !

Il se renverse alors et tombe sur le dos... Bientôt nous le voyons ployer son col énorme, et le sommeil le prend, invincible dompteur. Mais sa gorge rendait du vin, des chairs humaines, et il rotait, l'ivrogne !

J'avais saisi le pieu ; je l'avais mis chauffer sous le monceau des cendres ; je parlais à mes gens pour les encourager : si l'un d'eux, pris de peur, m'avait abandonné !...

Quand le pieu d'olivier est au point de flamber — tout vert qu'il fût encore, on en voyait déjà la terrible lueur — je le tire du feu ; je l'apporte en courant ; mes gens, debout, m'entourent : un dieu les animait d'une nouvelle audace. Ils soulèvent le pieu : dans le coin de son œil, ils en fichent la pointe. Moi, je pèse d'en haut et je le fais tourner... Vous avez déjà vu percer à la tarière* des poutres de navire, et les hommes tirer et rendre la courroie, et l'un peser d'en haut, et la mèche virer, toujours en même place ! C'est ainsi qu'en son œil, nous tenions et tournions notre pointe de feu, et le sang bouillonnait autour du pieu brûlant : paupières et sourcils n'étaient plus que vapeurs de la prunelle en flammes, tandis qu'en grésillant, les racines flambaient... [Dans l'eau froide du bain qui trempe le métal, quand le maître bronzier plonge une grosse hache ou bien une doloire*, le fer crie et gémit. C'est ainsi qu'en son œil, notre olivier sifflait...] Il eut un cri de fauve. La roche retentit. Mais nous, épouvantés, nous étions déjà loin.

Il s'arrache de l'œil le pieu trempé de sang. Il le rejette au loin, de ses mains en délire. Il appelle à grands cris ses voisins, les Cyclopes, qui, dans le ventre de la falaise, ont leurs cavernes. Ils entendent son cri ; de partout, ils s'empressent. Ils étaient là, debout, tout autour de la grotte, voulant savoir sa peine :

1. Le texte grec est une cascade de calembours que j'ai tâché, vaille que vaille, de rendre par des équivalents. Au vers 414, Ulysse parle de sa *pensée*, *métis*, et de son nom de *personne*, *outis* ; plus haut en 405, 406, 408 et 410, le même mot *outis* est encadré de son synonyme *métis* trois fois répété, d'où ma traduction de *personne* et *perçant esprit*. (Note de Victor Bérard.)

Odilon Redon (1840-1916), *Le Cyclope.*

« La solitude donne à l'amour une intensité véhémente, obstinée. L'isolement de l'objet aimé fait son éclat et sa force. Il règne, il s'impose, il prend possession du cœur le moins sensible. La plus âpre des voluptés serait de posséder en un désert l'être qui est le plus sacré. »

(Odilon Redon) ▶

Polyphème, pourquoi ces cris d'accablement ?... pourquoi nous réveiller en pleine nuit divine ?... serait-ce ton troupeau qu'un mortel vient te prendre ?... est-ce toi que l'on tue par la ruse ou la force ?

De sa plus grosse voix, Polyphème criait du fond de la caverne : La ruse, mes amis ! la ruse ! et non la force !... et qui me tue ? Personne !

Les autres, de répondre avec ces mots ailés :

Personne ?... contre toi, pas de force ?... tout seul ?... c'est alors quelque mal qui te vient du grand Zeus, et nous n'y pouvons rien : invoque Posidon, notre roi, notre père !

A ces mots, ils s'en vont, et je riais tout bas : c'est mon nom de Personne et mon perçant esprit qui l'avaient abusé !

Gémissant, torturé de douleurs, le Cyclope, en tâtonnant des mains, était allé lever le rocher du portail, puis il s'était assis en travers de l'entrée, les deux mains étendues pour nous prendre au passage, si nous voulions sortir dans le flot des moutons : il attendait de moi pareil enfantillage !... Je songeais au moyen de nous arracher tous, les compagnons et moi, aux prises de la mort, et, ruses et calculs, je mettais tout en œuvre : notre vie se jouait ; le désastre était proche...

Et voici le projet que je crus le plus sage. Ses béliers étaient là, des mâles bien nourris, à l'épaisse toison. Sans bruit, avec l'osier, qui servait de coucher à ce monstre infernal, j'avais fait des liens. J'attache les béliers ensemble, trois par trois : la bête du milieu portait l'un de mes gens ; les autres la flanquaient, pour mieux cacher mes hommes, dont le poids reposait ainsi sur le trio. Il me restait, à moi, le bélier le plus fort. Je le prends par les reins, puis, coulé sous son ventre, je m'allonge en sa laine, et je reste pendu, tordant à pleines mains sa toison merveilleuse : rien ne lasse mon cœur...

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. Victor Bérard, éd. Les Belles Lettres, t. II, Chant IX.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Dégagez les moments principaux de l'épisode.*
2. *Montrez la variété des voix dans le récit.*
3. *Quel est l'intérêt des lignes 4 à 9 ?*
4. *Commentez l'emploi du nom* Personne *par Ulysse.*
5. *Commentez l'aveuglement de Polyphème (force de la description, puissance évocatrice de la mutilation).*
6. *A propos des lignes 24 à 27 : « Dans l'eau froide du bain... notre olivier sifflait », Victor Bérard écrit : « Cette comparaison me semble un embellissement de date récente : l'âge homérique, s'il eût connu la trempe du fer, n'en serait pas resté aux outils, en particulier aux haches de bronze ». Que pensez-vous de cet argument ?*
7. *En quoi cet épisode a-t-il un caractère mythique ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

L'*Odyssée *: en quoi ce récit appartient-il au genre épique ?

Exposé.

***Comparez l'*Odyssée *aux aventures de Sinbad le Marin dans les* Mille et une Nuits.

Virgile *(70-19 av. J.-C.) écrivit les* **Bucoliques** *(poèmes pastoraux) et les* **Géorgiques** *(sur les travaux de la terre) avant d'entreprendre son grand poème national,* **l'Enéide.** *Cette épopée littéraire relate le périple d'Enée, venu, par la volonté divine, de Troie au Latium gouverner « l'Italie frémissante et guerrière et grosse d'une moisson d'empires (...) et qui mettrait sous ses lois l'univers tout entier ». Enée est retenu par Didon, reine de Carthage. Leurs amours, les plaintes et le suicide de l'épouse abandonnée constituent le plus célèbre épisode du poème, dans le registre lyrique et dramatique. Jupiter intervient : il envoie Mercure rappeler Enée à sa mission.*

ÉNÉE ET DIDON

Virgile

Dès qu'il[1] eut touché de ses pieds ailés les gourbis* de Carthage, il aperçut Enée occupé aux fondations des remparts et des nouveaux édifices. Et voilà qu'il portait une épée constellée de jaspe fauve ; et, tombant de ses épaules, un manteau de pourpre tyrienne flamboyait. La riche Didon lui avait fait ces présents et elle-même avait brodé d'or le tissu. Le dieu l'aborde aussitôt : « Te voici donc en train de fonder l'altière Carthage et, pour plaire à ton épouse, de lui bâtir une belle ville. Hélas, c'est ainsi que tu oublies ton royaume et ta destinée ! Le roi des dieux lui-même, dont la volonté dirige le ciel et la terre, m'envoie vers toi du haut de l'Olympe lumineux. Il m'a lui-même ordonné de t'apporter son message sur les souffles rapides. A quoi penses-tu ? Dans quelle espérance perds-tu tes jours sur les rives libyennes ? Si l'honneur des grandes choses n'a plus rien qui t'enflamme, [si tu ne veux plus te donner de la peine et travailler pour ta gloire], regarde Ascagne qui grandit, songe à l'héritage de cet enfant à qui sont dus le royaume d'Italie et la terre romaine. » Le Cyllénien n'a pas encore achevé ces paroles qu'il échappe aux regards humains et s'évanouit loin des yeux en légère vapeur.

Enée, lui, s'est tu, jeté hors de lui-même par cette apparition. Ses cheveux se sont dressés d'horreur ; sa voix s'est arrêtée dans sa gorge. Il brûle de fuir, de quitter cette terre trop douce, frappé, comme de la foudre, par un tel avertissement et un tel ordre des dieux. Hélas, que faire ? De quelles paroles osera-t-il circonvenir une reine passionnée ? Comment l'aborder ? Les plans les plus divers se partagent rapidement son esprit et l'entraînent tour à tour et le laissent bouleversé. Las d'hésiter, il s'arrête à ce parti qui lui semble le meilleur : il appelle Mnesthée, Sergeste et le fort Sereste : qu'ils arment la flotte en secret, qu'ils réunissent leurs compagnons

1. Mercure.

sur le rivage, qu'ils se tiennent prêts à appareiller et qu'ils dissimulent la cause de ces nouveaux préparatifs. Pour lui cependant, du moment que la généreuse Didon ne sait rien et ne s'attend point à la rupture d'un si grand amour, il choisira, pour tenter les approches de cette âme, les occasions les plus favorables, la manière la plus adroite. Tous ses compagnons s'empressent joyeux d'obéir et accomplissent ses ordres.

Mais qui peut tromper une femme amoureuse? La reine est la première à pressentir la ruse et à surprendre les mouvements qui se préparent, elle qui craint même quand tout est sûr. Puis, la même Renommée impitoyable allume sa fureur en lui apportant la nouvelle que la flotte s'arme et s'apprête au départ. Elle ne se possède plus, elle se déchaîne, et, le cœur enflammé, court dans toute la ville comme une bacchante : elle est pareille à la Thyiade qu'excite le passage des objets sacrés, quand l'orgie triennale* l'aiguillonne aux cris d'Evohé Bacchus et que le nocturne Cythéron l'appelle de ses clameurs. Enfin elle prend les devants et interpelle Enée.

« Espérais-tu encore, perfide, pouvoir dissimuler un tel sacrilège et, à mon insu, quitter ma terre? Donc, rien ne t'arrête, ni notre amour, ni tes serments d'hier, ni la cruelle mort dont mourra Didon? Te voici même, sous les constellations de l'hiver, réparant tes vaisseaux et, au plus fort des Aquilons*, impatient de gagner le large, cruel! »

VIRGILE, *Énéide*, trad. André Bellessort, éd. Les Belles Lettres, Livre IV.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez l'enchaînement logique du discours de Mercure (lignes 6-17).*
2. *Pourquoi le reproche de Mercure, « fonder l'altière Carthage », est-il ironique (ligne 7)?*
3. *En quoi consiste l'intervention surnaturelle? Vous paraît-elle convaincante?*
4. *Dégagez ce qui n'est pas dit des rapports entre Enée et Didon durant les préparatifs secrets d'appareillage (lignes 31-41). Pourquoi cette discrétion?*
5. *Commentez les lignes 41 à 46.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude de textes.

Comparez les amours d'Ulysse et Calypso (Odyssée, ***IV et V) avec celles d'Énée et Didon*** (Enéide, ***IV).***

Dossier.

Faites un dossier sur le thème des amours d'Enée et Didon.

a) En littérature : Ovide, Les Héroïdes; ***Jodelle,*** Didon se sacrifiant; ***Métastase,*** Didon abandonnée.
b) En musique : Purcell, Didon et Enée; ***Berlioz,*** Les Troyens; ***Albert Roussel,*** Aeneas.

La Chanson de Roland *est la plus ancienne des chansons de geste françaises (fin du XI^e siècle). Un événement historique antérieur de trois siècles y a pris une dimension légendaire : fidélité à Charlemagne, le suzerain, résistance des chrétiens aux Sarrasins, amour de la douce France.*

L'arrière-garde du comte Roland est décimée à Roncevaux par l'armée sarrasine. Roland a refusé d'appeler Charlemagne à l'aide quand il en était temps, malgré l'avis de son ami Olivier ; il veut maintenant prévenir l'empereur, mais Olivier lui réplique : « J'aime mieux mourir que honte nous soit faite ». Roland sonne l'olifant : Charlemagne l'entend, mais se laisse retarder par le traître Ganelon. Il retrouvera mort son neveu Roland.

ROLAND SONNE DE L'OLIFANT

Et Roland dit : « Je sonnerai l'olifant,
» Charles[1] l'ouïra, qui va les ports passant.
» Je vous l'assure, alors reviendront les Francs. »
Olivier dit : « L'opprobre serait grand
» et le reproche à tous vos parents ;
» cette honte durerait tout leur vivant.
» Quand je vous le dis, vous n'en fîtes rien,
» vous ne le ferez plus avec mon assentiment.
» Si vous sonnez, ce ne sera pas vaillance.
» Vous avez maintenant les deux bras sanglants! »
Le comte répond : « J'ai fait de très beaux coups. »

Et Roland dit : « Forte est notre bataille.
» Je sonnerai, le roi Charles entendra. »
Olivier dit : « Ce ne serait pas courage.
» Quand je vous le dis, ami, vous ne daignâtes.
» Si le roi y eût été, nous n'eussions eu dommage.
» Ceux qui sont là n'en doivent avoir blâme. »
Olivier dit : « Par cette mienne barbe,
» si je puis revoir ma gente sœur Alde[2],
» vous ne coucherez jamais entre ses bras. »

Roland dit : « Pourquoi contre moi votre colère? »
Et il répond : « Ami, c'est vous qui l'avez fait,
» car le courage sensé n'est pas folie,
» mieux vaut mesure que témérité.
» Les Français sont morts par votre légèreté.
» Jamais plus Charles n'aura de nous service.

1. Charles ou Charlemagne (c'est-à-dire Charles le Grand. Cf. *magni*tude, *magn*anime).
2. Promise à Roland par Olivier.

Ço dit Rollant : Forz est nostre bataille;
Jo cornerai, si l'orrat li reis Karle.
Dist Oliver : Ne sereit vasselage!
Quant jel vos dis, cumpainz, vos ne deignastes.
S'i fust li reis, n'i oüsum damage.
Cil ki la sont n'en deivent aveir blasme.
Dist Oliver : Par ceste meie barbe,
Se puis veeir ma gente sorur Alde,
Ne jerreiez ja mais entre sa brace.

» Si vous m'aviez cru, monseigneur serait venu,
» et cette bataille, nous l'aurions gagnée :
» ou pris ou mort y eût été Marsile[3].
» Votre prouesse, Roland, nous l'avons vue pour notre malheur.
» Charlemagne de nous n'aura plus d'aide.
» Il n'y aura plus un tel homme jusqu'au jugement dernier.
» Vous mourrez ici et France en sera honnie.
» Aujourd'hui finit notre loyale amitié :
» avant ce soir ce sera la dure séparation. »
L'archevêque les entend disputer ;
il pique son cheval des éperons d'or pur,
vint jusqu'à eux, se mit à les réprimander :
« Sire Roland, et vous, sire Olivier,
» pour Dieu, je vous prie, ne disputez pas !
» Sonner maintenant ne servirait de rien,
» et cependant cela vaut beaucoup mieux.
» Vienne le roi, il nous pourra venger ;
» ceux d'Espagne ne doivent pas s'en retourner joyeux.
» Nos Français ici mettront pied à terre,
» ils nous trouveront morts et mutilés,
» nous recueilleront en bières et civières,
» et nous pleureront de deuil et de pitié ;
» nous enterreront en aîtres[4] de moutiers ;
» ne nous mangeront ni loups ni porcs ni chiens. »
Roland répond : « Seigneur, vous dites très bien. »

Roland a mis l'olifant à sa bouche,
l'appuie bien, à grand'force le sonne.
Hauts sont les monts et la voix est très longue.
A trente lieues on l'entendit répondre.
Charles l'entendit, et toutes ses compagnies.
Alors le roi dit : « Nos hommes ont bataille. »
Et Ganelon répondit au contraire :
« Si un autre l'eût dit, on l'eût cru un mensonge. »

Le comte Roland, à grand'peine et ahan,
à grand'douleur, sonne son olifant.
Par sa bouche jaillit hors le clair sang,
de son cerveau la tempe se va rompant.
Du cor qu'il tient la voix s'entend très loin.
Charles l'écoute, qui va les ports passant.
Le duc Naime l'entend, les Francs prêtent l'oreille.
Le roi dit : « J'entends le cor de Roland !
» Jamais il n'eût sonné, sinon en combattant. »
Guenes[5] répond : « De bataille il n'est rien.

3. Roi des ennemis sarrasins.

4. Enclos voisin de l'église, servant de cimetière.

5. Guenes et Ganelon sont deux formes du même nom.

Détail d'un vitrail, *Cathédrale de Chartres.*
« Heureux ceux qui sont morts pour une juste guerre. »
(C. Péguy)

» Vous êtes vieux, et tout fleuri et blanc,
» par telles paroles vous semblez un enfant.
» Vous savez bien le grand orgueil de Roland ;
» c'est merveille que Dieu le souffre tant.
» Déjà il prit Noples sans votre commandement ;
» les Sarrasins assiégés en sortirent,
» et combattirent le bon vassal Roland,
» puis avec les ruisseaux il lava le sang des prés,
» et fit cela pour qu'on ne le vît pas.
» Pour un seul lièvre, il va cornant tout le jour.

» A cette heure il se va jouant devant ses pairs.
» Il n'est peuple sous le ciel qui ose l'attaquer.
» Chevauchez donc. Pourquoi vous arrêter ?
» La Terre des Aïeux est très loin devant nous. »

Le comte Roland a la bouche sanglante ;
de son cerveau rompue est la tempe,
il sonne l'olifant à douleur et à peine.
Charles l'entend et ses Français l'écoutent.
Et le roi dit : « Ce cor a longue haleine ! »
Le duc Naime répond : « Un baron y prend peine.
» Il a bataille, sur ma conscience !
» Celui-là l'a trahi, qui veut vous en écarter.
» Armez-vous donc, et criez votre enseigne,
» et secourez votre vaillante maison :
» vous entendez assez que Roland désespère ! »

L'empereur a fait sonner ses cors.
Les Français descendent de leurs chevaux et s'arment
de hauberts et de heaumes et d'épées ornées d'or.
Ils ont de beaux écus, des épieux grands et forts,
et des gonfanons blancs, vermeils et bleus.
Sur les destriers montent tous les barons de l'armée ;
ils éperonnent à force tant que durent les ports.
Il n'en est pas un qui à l'autre ne dise :
« Si nous voyions Roland avant qu'il ne fût mort,
» avec lui là-bas, nous donnerions de grands coups ! »
Mais à quoi bon ? Ils ont trop demeuré.

La *Chanson de Roland*, trad. Albert Pauphilet, dans *Poètes et Romanciers du Moyen Age*, Bibliothèque de la Pléiade.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Dégagez la disposition du texte.*
2. *Expliquez les arguments de Roland et d'Olivier.*
3. *Commentez la position de l'archevêque (lignes 36-51).*
4. *Montrez l'habileté du discours de Ganelon (lignes 69-83).*
5. *Analysez l'usage de la répétition.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

La Chanson de Roland et les chansons de geste françaises.

Essai.

Le rapport de l'histoire à l'épopée. (Utilisez l'article « épopée » de* La Grande Encyclopédie *Larousse.)

Le Cycle du Fripon divin *(Wakdjunkaga) est répandu chez les Indiens d'Amérique du Nord. Tour à tour trompeur et trompé, le Fripon apparaît comme un homme primordial, inférieur et supérieur à la fois aux hommes d'aujourd'hui. Une partie de ses aventures constitue un apprentissage du corps et de la conscience.*

LE FRIPON SE BRULE L'ANUS ET MANGE SES PROPRES ENTRAILLES

Au bout d'un certain temps, le Fripon se réveilla et il s'écria joyeusement : « Tiens, tiens, ce que j'ai fait cuire doit être bien à point à présent ![1] » Il se leva donc, fouilla du doigt dans le sol et en retira une cuisse. Mais à son saisissement, il ne tint en main qu'un os complètement rongé. « Quelle horreur ! Mais c'est ce qui arrive d'habitude, si on les fait cuire trop longtemps. » Il fouilla de nouveau et retira une autre cuisse, qui, elle aussi, était réduite à l'os. « Oh ! quelle horreur ! Celle-ci aussi a dû cuire trop longtemps. J'avais pourtant chargé mon petit frère l'anus de surveiller la cuisson de la viande. En voilà un bon cuisinier ! » Il sortit un morceau après l'autre, mais ils étaient tous pareils. Il s'assit enfin et regarda autour de lui. Il vit à sa surprise que les morceaux de viande ne se trouvaient plus sur les broches. « Ah ! voilà je comprends maintenant ce qui s'est passé. Ce sont sûrement mes amis envieux qui m'ont offensé de la sorte ! » s'écria-il. Puis il chercha par terre, tout autour du feu, mais là aussi, il ne trouva que des os. « Malheur, malheur ! ils m'ont fait rester sur ma faim, ces amis voraces ! Et toi aussi, créature méprisable, comment t'es-tu conduite ? Ne t'avais-je pas ordonné de surveiller le feu ? Tu me payeras cela. En guise de punition de ta négligence, je te brûlerai la bouche, de telle façon que tu ne seras plus en état de t'en servir ! »

Il prit alors un tison ardent et en brûla la bouche de son anus. De la sorte, il se brûla naturellement lui-même ; et lorsque le bois enflammé le toucha, il cria de douleur : « Aïe, aïe, c'est trop fort ! Voilà que je me suis brûlé. N'est-ce pas à cause de choses de ce genre qu'on me nomme Wakdjunkaga ? Vraiment, ils m'ont incité à faire cela, tout comme si j'avais commis un méfait. »

Le Fripon s'était brûlé l'anus en y enfonçant un morceau de bois enflammé.

Puis il poursuivit sa marche.

Chemin faisant, il fut tout à coup certain que quelqu'un avait déjà passé par là avant lui, car il lui semblait marcher sur des traces.

1. Le Fripon a mis à cuire des canards sous la cendre, mais les renards les ont dévorés.

Et effectivement, il tomba soudain sur un morceau de graisse qui devait provenir de quelque corps. « Quelqu'un a dû porter ici une bête qu'il a tuée, » pensa-t-il. Il ramassa un de ces morceaux de graisse et le mangea. Il était succulent. « Tiens, tiens, quel mets exquis que voilà! » En poursuivant sa marche, il découvrit à sa très grande surprise, que les morceaux de graisse qu'il avait mangés provenaient de son propre corps, qu'ils étaient des morceaux de ses propres entrailles. Après s'être brûlé l'anus, ses entrailles s'étaient rétrécies et elles étaient tombées, un morceau après l'autre, et c'était cela qu'il avait ramassé. « Hélas, hélas, c'est à bon droit que moi le bouffon, on me nomme Fripon! » Puis il lia ses entrailles. Mais il s'en était perdu une grande partie. En les liant, il les comprima tellement qu'il se forma des rides et des plis. Voilà pourquoi l'anus humain a l'aspect qu'il a aujourd'hui.

C.G. JUNG, CH. KERÉNYI, P. RADIN, *Le Fripon divin*, éd. Georg, Genève.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Croyez-vous le Fripon sincère lorsqu'il attribue d'abord la disparition de la viande à la trop longue cuisson (lignes 6 et 8)?*
2. *Montrez et expliquez le rapport contradictoire du Fripon à son anus.*
3. *Expliquez les lignes 31 à 32 : « Chemin faisant... sur des traces. »*
4. *« En poursuivant sa marche, il découvrit à sa très grande surprise » : précisez le sens de cette phrase (lignes 37-38).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

De nombreux récits servent à expliquer un fait naturel ou culturel, en particulier des fables et légendes (Voir* Histoire de Haburi *ci-dessous,* Le Saut du berger, *dans* Littérature et Langages, *t. II, p. 79 plusieurs fables de La Fontaine). Cherchez de tels récits « étiologiques » (du grec* aitia, *la cause) et présentez-les oralement.

Exposé.

Les histoires de « fripon » : Panurge, Till l'Espiègle, Lazarille de Tormes.

Exposé.

***Présentation des commentaires de C.G. Jung, Charles Kerényi et Paul Radin dans leur édition du* Fripon divin.**

Exposé.

Présentez un cycle épique ou une épopée d'une tradition non européenne.

Ce mythe guyanais de l'ethnie **Warrau** *est présenté par Claude Lévi-Strauss parmi un ensemble de mythes qu'il intitule* **Le Festin de la Grenouille ;** *il en fait une analyse ethnographique en le comparant à d'autres mythes relatifs à la grenouille arboricole et au miel.*

HISTOIRE DE HABURI

Mythe Warrau

Il y avait une fois deux sœurs, qui pourvoyaient à leurs besoins sans le secours d'aucun homme. Aussi furent-elles très surprises en découvrant un jour toute préparée, la moelle du palmier /ité/ *(Mauritia)* qu'elles s'étaient contentées d'abattre la veille. Comme le même incident se répéta les jours suivants, elles décidèrent de prendre le guet. Au milieu de la nuit, elles virent un palmier /manicole/ *(Euterpe)* s'incliner jusqu'à ce que son feuillage touchât le tronc de l'autre arbre qu'elles avaient laissé simplement entaillé. Alors elles bondirent, saisirent une palme et la supplièrent de se transformer en homme. D'abord réticente, la palme finit par consentir. L'aînée des deux sœurs l'eut pour mari, et elle donna bientôt le jour à un superbe garçon qu'elle appela Haburi.

Le terrain de chasse des femmes était proche de deux mares dont une seulement leur appartenait, et où elles pêchaient. L'autre appartenait à Jaguar et elles recommandèrent à l'homme de ne pas s'en approcher. Il s'y rendit cependant, car la mare du fauve contenait plus de poisson que la leur. Mais Jaguar ne l'entendait pas ainsi : pour se venger, il tua le voleur, prit son apparence et gagna le campement des deux femmes. Il faisait presque nuit. Jaguar portait le panier de sa victime qui contenait le poisson volé. D'une voix qui les surprit par sa force et par sa rudesse, le faux mari dit aux femmes qu'elles pouvaient faire cuire le poisson et le manger, mais que lui-même était trop fatigué pour partager leur repas ; il voulait seulement dormir en tenant Haburi dans ses bras. On lui donna l'enfant et, pendant que dînaient les femmes, il se mit à ronfler si fort qu'on pouvait l'entendre de l'autre rive. Dans son sommeil, il prononça à plusieurs reprises le nom de l'homme qu'il avait tué et qu'il prétendait personnifier. Cet homme s'appelait Mayara-kóto. Cela inquiéta les femmes qui soupçonnèrent quelque traîtrise. « Jamais, dirent-elles, notre mari n'a ronflé si bruyamment, et il ne s'est jamais appelé lui-même par son nom. » Elles retirèrent doucement Haburi des bras du dormeur, glissant un paquet d'écorces

à sa place, et elles prirent la fuite avec le bébé, non sans s'être munies d'une torche de cire et d'un fagot.

Tandis qu'elles marchaient, elles entendirent Wau-uta, qui de ce temps-là était une sorcière, et qui chantait en s'accompagnant avec son hochet rituel. Les femmes pressèrent le pas en direction du bruit, car elles savaient qu'elles seraient à l'abri chez Wau-uta. Pendant ce temps le jaguar se réveilla. De se trouver seul avec, au lieu d'un fils, un paquet d'écorces dans les bras le mit fort en colère. Il reprit sa forme animale et s'élança à la poursuite des fuyardes. Celles-ci l'entendirent de loin et précipitèrent leur course. Elles frappèrent enfin à la porte de Wau-uta. « Qui est là ? — C'est nous, les deux sœurs. » Mais Wau-uta refusa d'ouvrir. Alors la mère pinça les oreilles de Haburi pour qu'il pleure. Intéressée, Wau-uta s'informa : « Qu'est-ce que c'est, cet enfant ? Une fille ou un garçon ? — C'est mon Haburi, un garçon », répondit la mère, et Wau-uta s'empressa d'ouvrir la porte et les invita à entrer.

Quand le jaguar arriva, Wau-uta lui dit qu'elle n'avait vu personne, mais, à l'odeur, le fauve connut qu'elle mentait. Wau-uta lui proposa de se rendre compte lui-même en passant la tête par la porte entrebâillée. Cette porte était hérissée d'épines : Wau-uta n'eut qu'à la refermer sur le cou du jaguar pour le tuer. Mais les sœurs se mirent à pleurer leur mari mort et, comme elles n'en finissaient pas, Wau-uta leur dit qu'elles feraient mieux d'aller chercher du manioc à la plantation et de préparer de la bière pour noyer leur chagrin. Elles voulurent emmener Haburi, mais Wau-uta protesta que c'était inutile et qu'elle prendrait soin de lui.

Pendant que les sœurs étaient aux champs, Wau-uta fit grandir l'enfant magiquement jusqu'à ce qu'il devînt un adolescent. Elle lui donna une flûte et des flèches. Sur le chemin qui les ramenait de la plantation, les femmes entendirent la musique et s'étonnèrent, car elles ne se souvenaient pas qu'il y eût un homme à la maison. Elles entrèrent timidement et virent un jeune homme qui jouait de la flûte. Mais où était donc Haburi ? Wau-uta prétendit que l'enfant s'était élancé pour les rejoindre au moment même où elles s'éloignaient de la cabane, et qu'elle le croyait en leur compagnie. Elle mentait, car elle avait fait grandir Haburi pour qu'il puisse être son amant. Et elle feignit même d'aider les deux sœurs à chercher le petit garçon, non sans avoir ordonné à Haburi de dire qu'elle était sa mère, et lui avoir expliqué comment il devrait se conduire à son égard.

Haburi était un tireur d'élite : il ne manquait pas un oiseau. Wau-uta exigea qu'il lui remît tous les gros oiseaux qu'il tuerait et qu'il donnât les plus petits aux deux femmes après les avoir elle-même pollués et souillés. Elle espérait que la mère et la tante de Haburi, blessées et humiliées, finiraient par s'en aller. Mais, au lieu de partir, elles s'obstinèrent à chercher l'enfant disparu.

Indiens Oyanas et pirogues sur le bord de l'Italy (Guyane). ►

Cette situation dura longtemps ; chaque jour, Haburi apportait à Wau-uta la grosse volaille et, aux deux femmes, des petits oiseaux tout salis.

Un jour cependant, Haburi manqua pour la première fois son gibier et la flèche alla se planter dans une branche qui surplombait la crique où les loutres, oncles du chasseur, venaient prendre le poisson et manger. L'endroit était joli, bien dégagé, et Haburi s'y soulagea en prenant soin de recouvrir ses excréments avec des feuilles. Puis, il grimpa dans l'arbre pour récupérer sa flèche. A ce moment précis les loutres arrivèrent et, sentant la mauvaise odeur, elles soupçonnèrent tout de suite leur garnement de neveu. Elles le repérèrent dans l'arbre, lui ordonnèrent de descendre et de s'asseoir, et elles lui dirent toutes ses vérités : il menait une vie dépravée, il n'avait pas pour mère la vieille femme mais la jeune, dont la sœur était par conséquent sa tante. Plus jamais il ne devait répartir les oiseaux comme il faisait. Au contraire, les gros oiseaux devraient aller à sa mère qui était l'aînée des deux sœurs et dont il lui faudrait solliciter le pardon, en s'excusant d'une méchanceté involontaire.

Haburi se confessa donc à sa mère et il donna les petits oiseaux malpropres à Wau-uta. Celle-ci se mit en rage, dit à Haburi qu'il était devenu fou et lui souffla au visage [pour chasser les mauvais esprits]. Elle était si furieuse qu'elle ne put rien manger, et pendant toute la nuit elle accabla Haburi de ses récriminations. Mais, le lendemain, celui-ci distribua de la même façon sa chasse aux trois femmes et Wau-uta ne le laissa pas en repos. Aussi décida-t-il de s'enfuir avec sa mère et sa tante.

Haburi façonna une pirogue en cire d'abeilles ; un canard noir la lui vola pendant la nuit. Il en fit une d'argile, qui fut volée par un canard d'une autre espèce. En même temps, il avait défriché une plantation à une vitesse prodigieuse, pour que les femmes puissent faire pousser le manioc dont ils auraient besoin pendant le voyage. De temps à autre, Haburi s'éclipsait et fabriquait des pirogues avec des essences de bois toujours différentes et en variant la forme, mais chaque fois, un canard d'une nouvelle espèce les volait. La dernière qu'il fit était en bois de bombacée, et celle-là lui resta. Ce fut donc Haburi qui fabriqua la première pirogue et qui apprit aux canards à nager, car au début ils ne savaient pas se maintenir à la surface de l'eau sans le secours des pirogues : « En vérité, commente l'informateur, nous autres Warrau disons que chaque espèce de canard possède une pirogue d'un modèle particulier. »

Chose plus surprenante encore : le lendemain, la dernière pirogue s'était agrandie. Haburi pria les femmes d'y charger les provisions pendant qu'il continuait à planter les boutures de manioc en compagnie de Wau-uta. A la première occasion, il

regagna clandestinement la hutte, prit sa hache et ses flèches et se dirigea vers la berge, non sans avoir ordonné aux poteaux de se tenir cois, car, à cette époque, les poteaux parlaient et pouvaient renseigner un visiteur quand le propriétaire de la hutte était absent. Malheureusement, Haburi négligea d'adresser la même recommandation à un perroquet qui se trouvait là, et quand Wau-uta fut de retour, l'oiseau l'instruisit de la direction qu'il avait prise.

Wau-uta s'élança vers la berge et elle y arriva juste au moment où Haburi mettait le pied dans la pirogue où sa mère et sa tante étaient déjà. La vieille retint l'embarcation en criant : « Mon enfant! Mon enfant! Ne me quitte pas! Je suis ta mère! » et elle ne lâchait pas en dépit des coups de pagaie que les autres lui donnaient sur les doigts, avec une telle force que le plat-bord risquait de voler en éclats. Il fallut donc que Haburi se résignât à suivre Wau-uta, et ils se dirigèrent tous les deux vers un gros arbre où nichaient des abeilles. Haburi creusa une ouverture dans le tronc avec sa hache, et il dit à la vieille dame d'y entrer pour boire le miel. Elle était folle de miel en effet, et, tout en sanglotant sans arrêt à la pensée qu'elle avait failli perdre Haburi, elle s'insinua dans la crevasse que celui-ci s'empressa de reboucher. Et c'est là qu'on la trouve encore aujourd'hui, Wau-uta la grenouille, qui crie seulement dans les arbres creux. Regardez-la bien : vous verrez ses doigts aux extrémités écrasées par les coups quand elle se cramponnait au plat-bord. Écoutez-la : vous l'entendrez pleurer son amant perdu : Wang! Wang! Wang!

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques II, Du Miel aux Cendres*, éd. Plon.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez la disposition du texte.*
2. *L'obtention merveilleuse du mari a-t-elle un sens (lignes 1-12)?*
3. *Expliquez la phrase : « Mais les sœurs... leur mari mort » (lignes 53-54).*
4. *Précisez le comportement de Wau-uta envers Haburi.*
5. *Quel est le rôle des animaux dans le mythe?*
6. *Dans quelle mesure Haburi est-il un héros culturel? (Pensez à Prométhée dans la tradition grecque.)*
7. *Que penser de la situation de Haburi, de sa mère et de sa tante à la fin du mythe?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Pouvez-vous dégager ici les deux oppositions **cru/fermenté, pourri/cuit,** ***que Lévi-Strauss analyse à travers une série de mythes, dont*** **l'Histoire de Haburi ?**

Essai.

Dans quelle mesure ce texte vous paraît-il intelligible ?

Tout ce qui a été dans le passé, proche ou lointain, appartient à l'histoire : agriculture, art, science, religion, habillement, sexualité, littérature même. C'est pourquoi il n'y a pas *une* histoire mais *des* histoires, et de nombreuses façons d'écrire l'histoire. La seule règle est la fidélité aux faits.

Mais quels faits retenir, quelle importance leur attribuer? L'historien a nécessairement un parti pris, celui de son sujet. S'il s'efface, il se confine dans l'érudition; s'il s'affirme, il devient écrivain. Le récit historique en effet n'est nulle part donné brut : les dépêches, les témoignages sont déjà des interprétations et des productions « littéraires », si inférieures soient-elles. La reconstitution d'une bataille dans un roman de Zola ou de Tolstoï, bien que l'histoire y soit soumise à la fiction, a plus de force évocatrice, donc de vérité historique, qu'une description laborieuse. La vérité ne se trouve pas dans le récit mais dans la référence à un savoir. Seul le critère du sens permet de distinguer l'imaginaire et le réel.

DEUXIÈME PARTIE

L'histoire

Le mythe héroïque réduit l'événement à un sens déjà connu, le conforme au modèle des autres mythes. Le récit historique, au contraire, préserve, aux dépens du sens, l'événement qu'il reconstruit. En apparence du moins car la moindre lecture, celle de la simple curiosité, exige un sens possible. Une monographie spécialisée suppose l'intérêt préexistant du lecteur; une histoire générale doit créer l'intérêt, c'est-à-dire un rapport entre le passé et le présent : ce rapport suggère ou impose un sens.

Les textes historiques qui suivent ne disent que pour interroger.

L'écriture romanesque part d'un sens et construit autour de lui une intrigue de faits : le problème du romancier est de les rendre crédibles. L'écriture historique, à rebours, part des faits, menus ou grands, toujours complexes, inépuisables, imprévisibles : le problème de l'historien consiste à en découvrir le sens. C'est ce qu'essaient, chacun à sa manière, Thucydide, Tacite, Bossuet, Voltaire, Michelet, Malraux.

L'historien grec **Thucydide** *(vers 465 — vers 395 av. J.-C.) participa à la guerre du Péloponnèse, qui opposa Sparte et Athènes, comme soldat, puis comme stratège. Il suivit ensuite en témoin, après son exil hors d'Athènes, les événements qu'il relate dans l'***Histoire de la Guerre du Péloponnèse.** *Durant un quart de siècle, Athènes et Sparte luttèrent pour l'hégémonie en Grèce. Athènes fut vaincue.*

L'histoire militaire (les campagnes) et politique (les discours) occupe la première place dans l'ouvrage, mais l'historien sait prendre du recul, contrôler les témoignages, ouvrir de larges perspectives.

LA PESTE D'ATHÈNES

Thucydide

XLVII. **2.** Dès le début de l'été suivant, les Péloponnésiens et leurs alliés, avec les deux tiers de leurs effectifs, firent, comme la première fois, invasion en Attique ; ils avaient à leur tête Archidamos, fils de Zeuxidamos, roi de Lacédémone. Ils prirent position et se mirent à ravager le pays.

3. Ils n'étaient encore que depuis peu de jours en Attique, quand l'épidémie se mit à sévir parmi les Athéniens ; et l'on racontait bien qu'auparavant déjà le mal s'était abattu en diverses régions, du côté de Lemnos entre autres, mais on n'avait nulle part souvenir de rien de tel comme fléau ni comme destruction de vies humaines. **4.** Rien n'y faisait, ni les médecins qui, soignant le mal pour la première fois, se trouvaient devant l'inconnu (et qui étaient même les plus nombreux à mourir, dans la mesure où ils approchaient le plus de malades), ni aucun autre moyen humain. De même, les supplications dans les sanctuaires, ou le recours aux oracles et autres possibilités de ce genre, tout restait inefficace : pour finir, ils y renoncèrent, s'abandonnant au mal.

XLVIII. Celui-ci fit, dit-on, sa première apparition en Éthiopie, dans la région située en arrière de l'Égypte ; puis il descendit en Égypte, en Libye et dans la plupart des territoires du grand roi. **2.** Athènes se vit frappée brusquement, et ce fut d'abord au Pirée que les gens furent touchés : ils prétendirent même que les Péloponnésiens avaient empoisonné les puits (car il n'y avait pas encore de fontaines en cet endroit). Puis il atteignit la ville haute ; et, dès lors, le nombre des morts fut beaucoup plus grand. **3.** Je laisse à chacun — médecin ou profane — le soin de dire son opinion sur la maladie, en indiquant d'où elle pouvait vraisemblablement provenir, et les causes qui, à ses yeux, expliquent de façon satisfaisante ce bouleversement, comme ayant été capables d'exercer une telle action. Pour moi, je dirai comment cette maladie se présentait ;

◀ *Angkor.*
« Nulle expression ne fait plus corps avec son milieu naturel, et dans la lettre et l'esprit même de la philosophie hindoue, mêlant partout et faisant fleurir l'une de d'autre la fécondité et la mort, que ces temples si vite repris par la forêt. »

(Élie Faure)

« Sans doute un jour, devant des étendues arides ou reconquises par la forêt, nul ne devinera plus ce que l'homme avait imposé d'intelligence aux formes de la terre en dressant les pierres de Florence dans le grand balancement des oliviers toscans. »

(André Malraux),

les signes à observer pour pouvoir le mieux, si jamais elle se reproduisait, profiter d'un savoir préalable et n'être pas devant l'inconnu : voilà ce que j'exposerai — après avoir, en personne, souffert du mal, et avoir vu, en personne, d'autres gens atteints.

XLIX. Cette année-là, de l'aveu unanime, se trouvait, en fait, privilégiée par la rareté des autres indispositions ; mais les affections antérieures, quand il y en avait, finirent toutes par tourner à ce mal. **2.** En général, pourtant, rien ne lui fournissait de point de départ : il vous prenait soudainement, en pleine santé. On avait tout d'abord de fortes sensations de chaud à la tête ; les yeux étaient rouges et enflammés ; au-dedans, le pharynx et la langue étaient à vif ; le souffle sortait irrégulier et fétide. **3.** Puis survenaient, à la suite de ces premiers symptômes, l'éternuement et l'enrouement ; alors, en peu de temps, le mal descendait sur la poitrine, avec accompagnement de forte toux. Lorsqu'il se fixait sur le cœur, celui-ci en était retourné ; et il sûrvenait des évacuations de bile, sous toutes les formes pour lesquelles les médecins ont des noms, cela avec des malaises terribles. **4.** La plupart des malades furent également pris de hoquets à vide, provoquant des spasmes violents : pour les uns, ce fut après l'atténuation de ces symptômes, pour les autres bien plus tard. **5.** Au contact externe, le corps n'était pas excessivement chaud ni non plus jaune ; il était seulement un peu rouge, d'aspect plombé, semé de petites phlyctènes* et d'ulcérations ; mais, à l'intérieur, il brûlait tellement qu'on ne pouvait supporter le contact des draps ou des tissus les plus légers : on ne pouvait que rester nu ; et rien n'était tentant comme de se jeter dans une eau fraîche : beaucoup même, parmi ceux dont on ne s'occupait pas, le firent, en se laissant prendre, par une soif inextinguible, au fond des puits ; et que l'on bût beaucoup ou peu, le résultat était le même. **6.** A cela s'ajoutaient, de façon continue, l'impossibilité de trouver le repos et l'insomnie. Le corps, pendant la période active de la maladie, ne s'épuisait pas : il résistait même de façon surprenante aux souffrances ; aussi deux cas se produisaient-ils : ou bien, et c'était le cas le plus fréquent, on mourait au bout de huit ou de six jours, sous l'effet de ce feu intérieur, sans avoir perdu toutes ses forces ; ou bien, si l'on réchappait, la maladie descendait sur l'intestin, de fortes ulcérations s'y produisaient, en même temps que s'installait la diarrhée liquide ; et, en général, on mourait, plus tard, de l'épuisement qui en résultait. **7.** En effet, le mal passait par toutes les parties du corps, en commençant par le haut, puisqu'il avait d'abord eu son siège dans la tête : si l'on survivait aux plus forts assauts, son effet se déclarait sur les extrémités. **8.** Il atteignait alors les parties sexuelles, ainsi que le bout des mains et des pieds : beaucoup ne réchappaient qu'en les perdant, certains, encore, en perdant la vue. Enfin, d'autres étaient victimes, au moment même de leur

rétablissement, d'une amnésie complète : ils ne savaient plus qui ils étaient et ne reconnaissaient plus leurs proches.

L. Le caractère de cette maladie passa en effet toute expression : de façon générale, la dureté avec laquelle elle frappait chacun n'était plus à la mesure de l'homme et un détail révéla en particulier qu'elle était sans rapport avec les maux courants : c'est que les animaux susceptibles de manger la chair humaine, oiseaux ou quadrupèdes, malgré le nombre des cadavres laissés sans sépulture, ou bien n'en approchaient pas, ou bien, s'ils y goûtaient, en mouraient. **2.** On en a la preuve, car, pour ce genre d'oiseaux, il disparut de façon sensible, et on n'en voyait pas, ni ainsi occupés ni autrement ; quant aux chiens, vivant près de l'homme, ils fournissaient mieux l'occasion d'observer ces effets.

LI. Si l'on néglige bien d'autres singularités, qui se marquaient dans chaque cas et les distinguaient l'un de l'autre, telle était donc, dans l'ensemble, la forme de la maladie. Et aucune des maladies habituelles ne sévissait parallèlement au cours de cette période : y avait-il quelque atteinte, c'est ainsi que tout finissait. **2.** Les gens mouraient, les uns faute de secours, les autres au milieu de tous les soins possibles ; il n'y avait, peut-on dire, pas un seul remède déterminé que l'on pût employer utilement, car ce qui était bon pour l'un était justement nuisible pour un autre. **3.** Enfin aucune constitution ne se révéla réfractaire au mal, qu'on la prît robuste ou faible : il vous emportait sans distinction, en dépit de tous les régimes suivis. **4.** Mais le pire, dans ce mal, était d'abord le découragement qui vous frappait quand on se sentait atteint (l'esprit passant d'emblée au désespoir, on se laissait bien plus aller, sans réagir) ; c'était aussi la contagion, qui se communiquait au cours des soins mutuels et semait la mort comme dans un troupeau : c'est là ce qui faisait le plus de victimes. **5.** Si, par crainte, les gens refusaient de s'approcher les uns des autres, ils périssaient dans l'abandon, et bien des maisons furent ainsi vidées, faute de quelqu'un pour donner ses soins ; mais, s'ils s'approchaient, le mal les terrassait, surtout ceux qui prétendaient à quelque générosité, et qui, par respect humain, entraient, sans regarder à leur vie, auprès de leurs amis ; aussi bien, les proches eux-mêmes, pour finir, n'avaient seulement plus la force de pleurer ceux qui s'en allaient : l'ampleur du mal triomphait d'eux. **6.** Ceux, pourtant, qui en avaient réchappé montraient, envers mourants et malades, une pitié plus grande, car ils connaissaient d'avance les symptômes, tout en n'ayant plus de craintes personnelles ; en effet, on n'était pas atteint une seconde fois de façon qui fût mortelle. Aussi, leur sort semblait-il enviable aux autres et eux-mêmes, dans l'allégresse du moment, s'attachaient plus ou moins à l'espoir frivole qu'à l'avenir non plus une autre maladie ne pourrait pas davantage arriver à les terrasser.

Th. Géricault (1791-1824), *Les Pestiférés.*
« Ce fut vers la fin du cinquième ou sixième mois de sa retraite, et pendant que le fléau sévissait au-dehors avec le plus de rage, que le prince Prospero gratifia ses mille amis d'un bal masqué de la plus insolite magnificence. »
(Edgar Poe) ▶

LII. Ce qui contribua à les éprouver, en ajoutant aux souffrances de ce mal, fut le rassemblement effectué des campagnes vers la ville : il éprouva surtout les réfugiés. **2.** En effet, comme il n'y avait pas de maisons et que les gens vivaient dans des cabanes que la saison rendait étouffantes, le fléau sévissait en plein désordre : des corps gisaient, au moment de mourir, les uns sur les autres ; il y en avait qui se roulaient par terre, à demi morts, sur les chemins et vers toutes les fontaines, mus par le désir de l'eau. **3.** Les lieux sacrés où l'on campait étaient pleins de cadavres, car on mourait sur place : devant le déchaînement du mal, les hommes, ne sachant que devenir, cessèrent de rien respecter, soit de divin, soit d'humain. **4.** C'est ainsi que furent bouleversés tous les usages observés auparavant pour les sépultures : chacun ensevelissait comme il pouvait ; et beaucoup eurent recours à des modes de funérailles scandaleux, car ils manquaient du nécessaire, tant ils avaient déjà eu de morts autour d'eux ; alors, ils profitaient de ce que d'autres avaient dressé un bûcher et, ou bien ils y plaçaient leur mort les premiers, et allumaient du feu, ou bien, tandis qu'un corps se consumait, ils jetaient dessus celui qu'ils portaient, et disparaissaient.

LIII. D'une façon générale, la maladie fut, dans la cité, à l'origine d'un désordre moral croissant. L'on était plus facilement audacieux pour ce à quoi, auparavant, l'on ne s'adonnait qu'en cachette : on voyait trop de retournements brusques, faisant que des hommes prospères mouraient tout à coup et que des hommes hier sans ressources héritaient aussitôt de leurs biens. **2.** Aussi fallait-il aux gens des satisfactions rapides, tendant à leur plaisir, car leurs personnes comme leurs biens étaient, à leurs yeux, sans lendemain. **3.** Peiner à l'avance pour un but jugé beau n'inspirait aucun zèle à personne, car on se disait que l'on ne pouvait savoir si, avant d'y parvenir, on ne serait pas mort : l'agrément immédiat et tout ce qui, quelle qu'en fût l'origine, pouvait avantageusement y contribuer, voilà ce qui prit la place et du beau et de l'utile. **4.** Crainte des dieux ou loi des hommes, rien ne les arrêtait : d'une part, on jugeait égal de se montrer pieux ou non, puisque l'on voyait tout le monde périr semblablement, et, en cas d'actes criminels, personne ne s'attendait à vivre assez pour que le jugement eût lieu et qu'on eût à subir sa peine : autrement lourde était la menace de celle à laquelle on était déjà condamné ; et, avant de la voir s'abattre, on trouvait bien normal de profiter un peu de la vie.

LIV. Tel était le malheur qui avait frappé Athènes de façon si douloureuse : elle avait des hommes qui mouraient au-dedans, et, à l'extérieur, un territoire mis au pillage. **2.** Dans cette épreuve, les gens rappelaient naturellement des souvenirs, évoquant le vers qu'au dire des plus âgés on récitait autrefois : « On verra arriver la guerre dorienne, et avec elle l'épidémie. » **3.** En fait, il y eut

désaccord : le mot figurant autrefois dans le vers n'aurait pas été « épidémie » *(loimos)*, mais « disette » *(limos)* ; pourtant l'avis qui, naturellement, prévalut fut en l'occurrence que le mot était « épidémie ». Les gens réglaient, en effet, leurs souvenirs sur ce qui leur arrivait ; et si, j'imagine, il se présente jamais une autre guerre dorienne après celle-ci et qu'il se trouve y avoir disette, c'est naturellement sous cette forme que l'on fera la citation. **4.** On évoqua aussi, chez les gens au courant, l'oracle rendu aux Lacédémoniens, quand ils avaient demandé au dieu s'ils devaient faire la guerre : il avait répondu que, s'ils la faisaient avec énergie, ils auraient la victoire ; et il avait promis de prêter lui-même son appui. **5.** En ce qui concerne l'oracle, on trouvait donc dans les événements une confirmation ; en fait, l'épidémie avait commencé sitôt l'invasion péloponnésienne en cours ; elle ne gagna pas le Péloponnèse de façon qui mérite d'être mentionnée : elle envahit principalement Athènes, et, après elle, les parties les plus peuplées des autres régions. — Voilà pour ce qui concerne l'épidémie.

THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, trad. J. de Romilly, éd. Les Belles Lettres

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez la disposition d'ensemble.*
2. *Dégagez la part d'expérience personnelle et d'observation directe.*
3. *Montrez l'attitude critique de l'historien.*
4. *Distinguez la part de la description et celle de la narration.*
5. *Que pensez-vous du problème moral soulevé dans le § LIII ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Comparaison de textes.

Le texte de Thucydide a été souvent imité, et d'abord par Lucrèce (*De la Nature, *VI, vers 1138-1251). Comparez-le au prologue du* Décaméron *de Boccace.

Exposé.

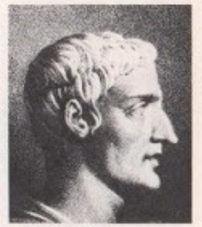
Faites un exposé sur les épidémies de peste du passé (par exemple la peste de Marseille en 1720) ou sur un autre grand fléau (la peste noire, l'incendie de Londres, le tremblement de terre de Lisbonne, etc.).

L'historien latin **Tacite** *(vers 55 - vers 120 apr. J.-C.) a écrit plusieurs ouvrages,* **La Vie d'Agricola, La Germanie,** *les* **Histoires** *et enfin les* **Annales,** *le plus célèbre. Il s'intéresse à la complexité des conduites humaines. Par la force du style et la fermeté des analyses, il reste un maître de l'histoire morale, de l'analyse des individus et des foules.*

L'empereur Néron (37-68 apr. J.-C.) se trouve en conflit politique avec sa mère Agrippine. Elle soutient contre lui le jeune Britannicus, son fils d'un autre lit, âgé de quatorze ans. Néron décide de se débarrasser de son demi-frère. Une première tentative d'empoisonnement échoue. Il fait alors distiller un poison dont l'effet sera foudroyant.

LA MORT DE BRITANNICUS

Tacite



XVI. C'était l'usage que les fils des empereurs prissent leurs repas assis avec les autres nobles de leur âge, sous les yeux de leurs parents, à une table spéciale et plus frugale. Britannicus était à l'une de ces tables ; comme ses mets et sa boisson étaient goûtés d'abord par un serviteur de confiance, on ne voulait pas négliger cet usage ni rendre le crime patent par deux morts à la fois, et voici l'expédient auquel on eut recours. Un breuvage encore innocent, mais très chaud, est servi après essai à Britannicus ; puis, comme il le repoussait à cause de son extrême chaleur, on y verse avec de l'eau fraîche le poison qui se répandit dans tous ses membres avec une rapidité telle que la parole et la vie lui furent ravies à la fois. Le trouble s'empare de ses voisins de table ; les moins prudents s'enfuient ; mais ceux dont l'intelligence est plus profonde demeurent à leur place, immobiles et les yeux fixés sur Néron. Et lui, appuyé sur son lit et comme étranger à ce qui se passait, dit que le fait n'avait rien d'extraordinaire : c'était la conséquence du haut mal dont Britannicus était affligé dès sa première enfance et on allait voir peu à peu lui revenir la vue et le sentiment. Mais Agrippine laissa percer, malgré ses efforts pour les refouler, une telle épouvante et un tel désarroi que, de toute évidence, elle était aussi étrangère à ce crime qu'Octavie, sœur de Britannicus : et en effet elle comprenait que cette mort lui enlevait son suprême appui et était un essai de parricide. Octavie aussi, dans un âge si tendre, avait appris à cacher sa douleur, sa tendresse, toutes ses affections. Ainsi, après quelques instants de silence, le festin reprit sa gaieté.

XVII. La même nuit réunit le trépas de Britannicus et son bûcher. On avait fait d'avance et sans grands frais l'apprêt de ses funérailles. Toutefois ses restes furent ensevelis au Champ de

Mars, sous un tel ouragan de pluie que la foule y vit un signe du courroux divin contre un forfait que bien des gens ne laissaient pas d'excuser, jugeant que les discordes entre frères sont éternelles et que le partage d'un trône est impossible. On lit chez la plupart des historiens du temps qu'à plusieurs reprises, avant le jour de l'empoisonnement, Néron déshonora l'enfance de Britannicus ; aussi ne peut-on plus trouver sa mort ni prématurée, ni cruelle : sans doute, malgré le caractère sacré du festin et sans lui laisser même le temps d'embrasser ses sœurs, on s'était hâté, sous les yeux de son ennemi, de livrer à la mort ce dernier représentant du sang des Claudius, mais le stupre l'avait souillé avant le poison. La précipitation des obsèques fut le prétexte d'un édit où Néron chercha à se justifier, en rappelant qu'il était de tradition chez nos ancêtres de soustraire aux regards les funérailles prématurées, et de ne pas retenir l'attention par des éloges funèbres ou la pompe de la cérémonie. Quant à lui, depuis qu'il avait perdu l'appui de son frère, il plaçait son dernier espoir dans la république, et c'était pour le sénat et le peuple une raison de plus d'entourer de soins un prince, dernier survivant d'une famille née pour le rang suprême.

TACITE, *Annales*, Livre XIII, trad. Henri Goelzer, éd. Les Belles Lettres.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez la disposition du texte.*
2. *Expliquez la phrase : « On ne voulait pas négliger cet usage ni rendre le crime patent par deux morts à la fois. » (lignes 5-6).*
3. *Le commentaire consacré à Agrippine (lignes 19-24) est-il justifié dans la narration ?*
4. *Quelles coutumes ou croyances sont impliquées par les mots :* assis *(l. 2),* bûcher *(l. 28),* signe du courroux divin *(l. 30-31),* le stupre l'avait souillé *(l. 40),* funérailles prématurées *(l. 43) ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Comparaison de textes.

Comparez le § XVI aux attitudes des courtisans après la mort de Monseigneur, le Grand Dauphin, en 1711, dans les* Mémoires *de Saint-Simon.

Essai.

Comparez les personnages de Britannicus, Néron et Agrippine chez Tacite et dans* Britannicus *de Racine.

Essai.

***Le thème littéraire de l'empoisonnement. (Platon,* Apologie de Socrate ; *L'affaire des poisons sous Louis XIV ; Racine, Phèdre (acte V, sc. VII) ; Voltaire,* Relation de la maladie, de la confession, de la mort et de l'apparition du jésuite Berthier ; *Mauriac,* Thérèse Desqueyroux.)**

Bossuet *(1627-1704), évêque de Meaux et longtemps chef officieux de l'Église de France, a laissé une œuvre oratoire, polémique et spirituelle. Homme de la tradition catholique stricte à une époque de profonde transformation dans la mentalité religieuse, il a pu symboliser l'intolérance et la réaction : il juge au nom d'une certitude théologique. Le* **Discours sur l'Histoire Universelle,** *écrit pour le Dauphin, n'embrasse que l'histoire de l'***Ancien** *et du* **Nouveau Testament :** *c'est à ses yeux toute l'histoire, puisqu'elle dévoile les intentions de Dieu et manifeste la vérité du christianisme, déposée dans l'Église catholique romaine.*

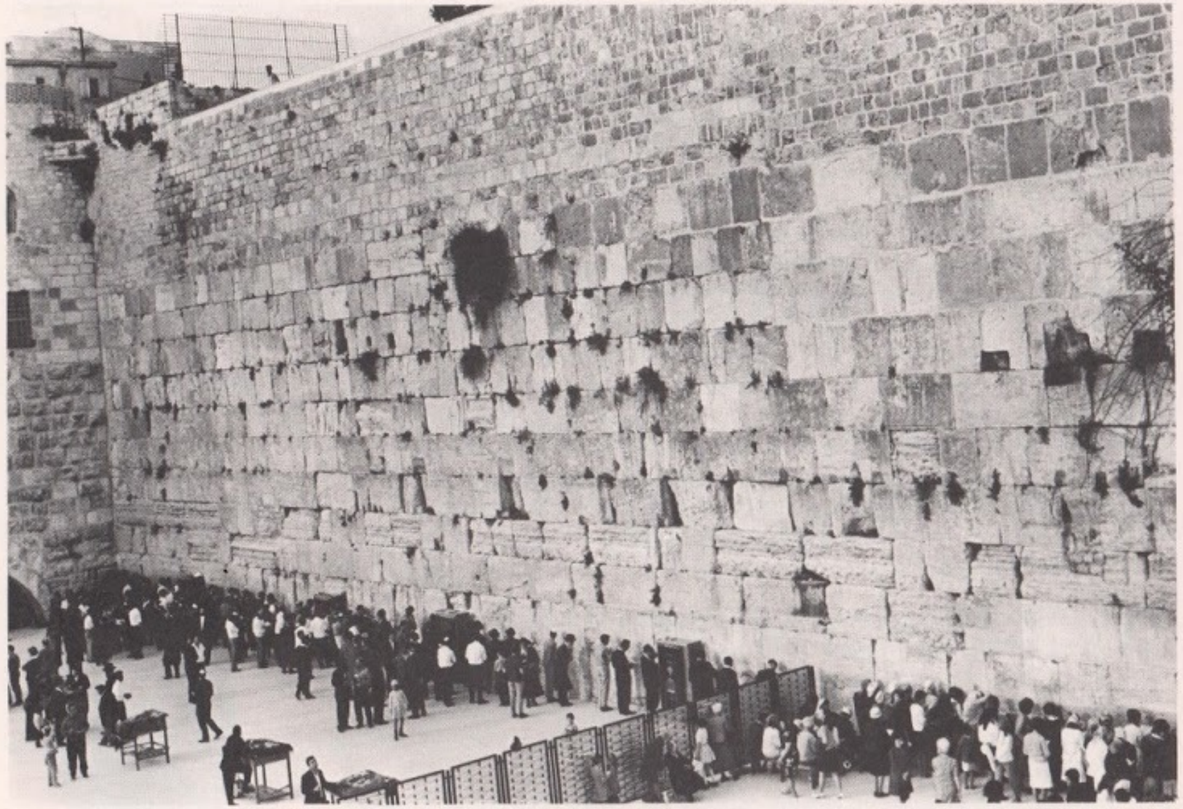
Bossuet relate la destruction de Jérusalem par Nabuchodonosor (d'après **IV Rois** *XV et* **Jérémie** *XXVII) et l'incendie du temple sous Titus (« Tite »). Il en tire la leçon.*

LA DESTRUCTION DES TEMPLES DE JÉRUSALEM

Jacques-Bénigne Bossuet

Vous voyez donc éclater sur Jérusalem la même vengeance qui avait autrefois paru sous Sédécias. Tite n'est pas moins envoyé de Dieu que Nabuchodonosor ; les Juifs périssent de la même sorte. On voit dans Jérusalem la même rébellion, la même famine, les mêmes extrémités, les mêmes voies de salut ouvertes, la même séduction, le même endurcissement, la même chute ; et, afin que tout soit semblable, le second temple est brûlé sous Tite, le même mois et le même jour que l'avait été le premier sous Nabuchodonosor : il fallait que tout fût marqué, et que le peuple ne pût douter de la vengeance divine.

Il y a pourtant, entre ces deux chutes de Jérusalem et des Juifs, de mémorables différences, mais qui toutes vont à faire voir dans la dernière une justice plus rigoureuse et plus déclarée. Nabuchodonosor fit mettre le feu dans le temple : Tite n'oublia rien pour le sauver, quoique ses conseillers lui représentassent que, tant qu'il subsisterait, les Juifs, qui y attachaient leur destinée, ne cesseraient jamais d'être rebelles. Mais le jour fatal était venu : c'était le dixième d'août, qui avait déjà vu brûler le temple de Salomon. Malgré les défenses de Tite prononcées devant les Romains et devant les Juifs, et malgré l'inclination naturelle des soldats, qui devait les porter plutôt à piller qu'à consumer tant de richesses, un soldat, poussé, dit Josèphe, par une inspiration divine, se fait lever par ses compagnons à une fenêtre, et met le feu dans ce temple auguste. Tite accourt, Tite commande qu'on se hâte d'éteindre la flamme naissante. Elle prend partout en un instant, et cet admirable édifice est réduit en cendres.



Le mur des lamentations, vestige du temple de Salomon à Jérusalem, est un lieu sacré pour le peuple juif.

Que si l'endurcissement des Juifs sous Sédécias était l'effet le plus terrible et la marque la plus assurée de la vengeance divine, que dirons-nous de l'aveuglement qui a paru du temps de Tite? Dans la première ruine de Jérusalem, les Juifs s'entendaient du moins entre eux ; dans la dernière, Jérusalem, assiégée par les Romains, était déchirée par trois factions ennemies. Si la haine qu'elles avaient toutes pour les Romains allait jusqu'à la fureur, elles n'étaient pas moins acharnées les unes contre les autres : les combats du dehors coûtaient moins de sang aux Juifs que ceux du dedans. Un moment après les assauts soutenus contre l'étranger, les citoyens recommençaient leur guerre intestine ; la violence et le brigandage régnaient partout dans la ville. Elle périssait, elle n'était plus qu'un grand champ couvert de corps morts ; et cependant les chefs des factions y combattaient pour l'empire. N'était-ce pas une image de l'enfer, où les damnés ne se haïssent pas moins les uns les autres qu'ils haïssent les démons qui sont leurs ennemis communs, et où tout est plein d'orgueil, de confusion et de rage?

Confessons donc, Monseigneur, que la justice que Dieu fit des Juifs par Nabuchodonosor n'était qu'une ombre de celle dont Tite fut le ministre. Quelle ville a jamais vu périr onze cent mille hommes en sept mois de temps, et dans un seul siège? C'est ce que virent les Juifs au dernier siège de Jérusalem. Les Chaldéens ne leur avaient rien fait souffrir de semblable. Sous les Chaldéens, leur captivité ne dura que soixante et dix ans : il y a seize cents ans qu'ils sont esclaves par tout l'univers, et ils ne trouvent encore aucun adoucissement à leur esclavage.

BOSSUET,
Discours sur l'Histoire Universelle.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

L'extrait donne moins de la moitié du développement consacré par Bossuet à la destruction des temples de Jérusalem ; c'en est la partie centrale. Avant et après, outre la narration de la première destruction, c'est la prédiction, par le Christ, de la seconde destruction, qui est l'argument péremptoire : « Ce prophète des malheurs de Jérusalem s'appelait Jésus » (p. 260)... « Souvenons-nous seulement de ce que Jésus-Christ leur avait prédit » (p. 264). La disposition de l'ensemble embrasse donc l'extrait, le fait ressortir.

1 *Dégagez les grandes lignes de l'argumentation (dans l'extrait).*

STRUCTURES

2 *Étudiez les modalités de la comparaison entre les deux événements.*

3 *Analysez l'utilisation contrastée qui est faite des périodes (phrases amples avec conjonctions de subordination) et des phrases coupées (emploi de l'asyndète, c'est-à-dire absence de marques de coordination).*

4 *L'emploi des temps du verbe.*

SENS ET EFFETS

5 *Relevez l'emploi de la répétition et les effets de rythme.*

6 *Analysez les modalités de l'assertion (variation de la personne et du mode verbal, affirmation, interrogation et hypothèse).*

7 *Montrez comment l'écriture rhétorique vise moins à prouver logiquement qu'à persuader.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

La fonction de l'histoire dans la pensée judéo-chrétienne. (Consultez Mircéa Éliade, **Le Mythe de l'Éternel Retour,** ***« Idées » 191, pp. 152-166, 195-205.*****)**

Essai.

Le mythe du Juif errant. **[*****Quelques œuvres littéraires : Edgar Quinet,*** **Ahasvérus ;** ***A. Dumas père,*** **Isaac Laquedam ;** ***Eugène Sue,*** **Le Juif errant ;** ***Per Lagerkvist,*** **La Mort d'Ahasvérus.]**

Exposé.

Les sources théologiques de l'antisémitisme (les Juifs comme déicides et témoins maudits). **[*****Consultez l'article*** **antisémitisme** ***dans*** **La Grande Encyclopédie** ***Larousse.*****]**

Débat.

Positions actuelles de l'œcuménisme.

Voltaire *(1694-1778) a été historien de nombreuses manières : dans le reportage avec les* **Lettres philosophiques** *(1734), la polémique anti-chrétienne, l'histoire morale (***Histoire de Charles XII,** *1731), la fresque (***Le Siècle de Louis XIV,** *1751 —* **Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations,** *1756). Les grands ouvrages de sa maturité annoncent l'histoire des peuples, des civilisations et des mentalités, qui se développe au XIX^e siècle au détriment de l'histoire des événements politiques et militaires, des dynasties, des grands hommes. Mais son œuvre la plus achevée,* **l'Histoire de Charles XII,** *résume le moralisme de l'époque classique, hérité de l'Antiquité.*

Voltaire

LA MORT DE CHARLES XII

A l'embouchure du fleuve Tistedal, près de la manche de Danemark, entre les villes de Bahus et d'Anslo, est située Frédrickhall, place forte et importante, qu'on regardait comme la clef du royaume. Charles en forma le siège au mois de décembre. Le soldat, transi de froid, pouvait à peine remuer la terre endurcie sous la glace : c'était ouvrir la tranchée dans une espèce de roc ; mais les Suédois ne pouvaient se rebuter en voyant à leur tête un roi qui partageait leurs fatigues. Jamais Charles n'en essuya de plus grandes. Sa constitution, éprouvée par dix-huit ans de travaux pénibles, s'était fortifiée au point qu'il dormait en plein champ en Norvège, au cœur de l'hiver, sur de la paille ou sur une planche, enveloppé seulement d'un manteau, sans que sa santé en fût altérée. Plusieurs de ses soldats tombaient morts de froid dans leurs postes ; et les autres, presque gelés, voyant leur roi qui souffrait comme eux, n'osaient proférer une plainte. Ce fut quelque temps avant cette expédition qu'ayant entendu parler en Scanie d'une femme nommée Johns Dotter, qui avait vécu plusieurs mois sans prendre d'autre nourriture que de l'eau, lui qui s'était étudié toute sa vie à supporter les plus extrêmes rigueurs que la nature humaine peut soutenir, voulut essayer encore combien de temps il pourrait supporter la faim sans en être abattu. Il passa cinq jours entiers sans manger ni boire ; le sixième, au matin, il courut deux lieues à cheval, et descendit chez le prince de Hesse, son beau-frère, où il mangea beaucoup, sans que ni une abstinence de cinq jours l'eût abattu, ni qu'un grand repas, à la suite d'un si long jeûne, l'incommodât.

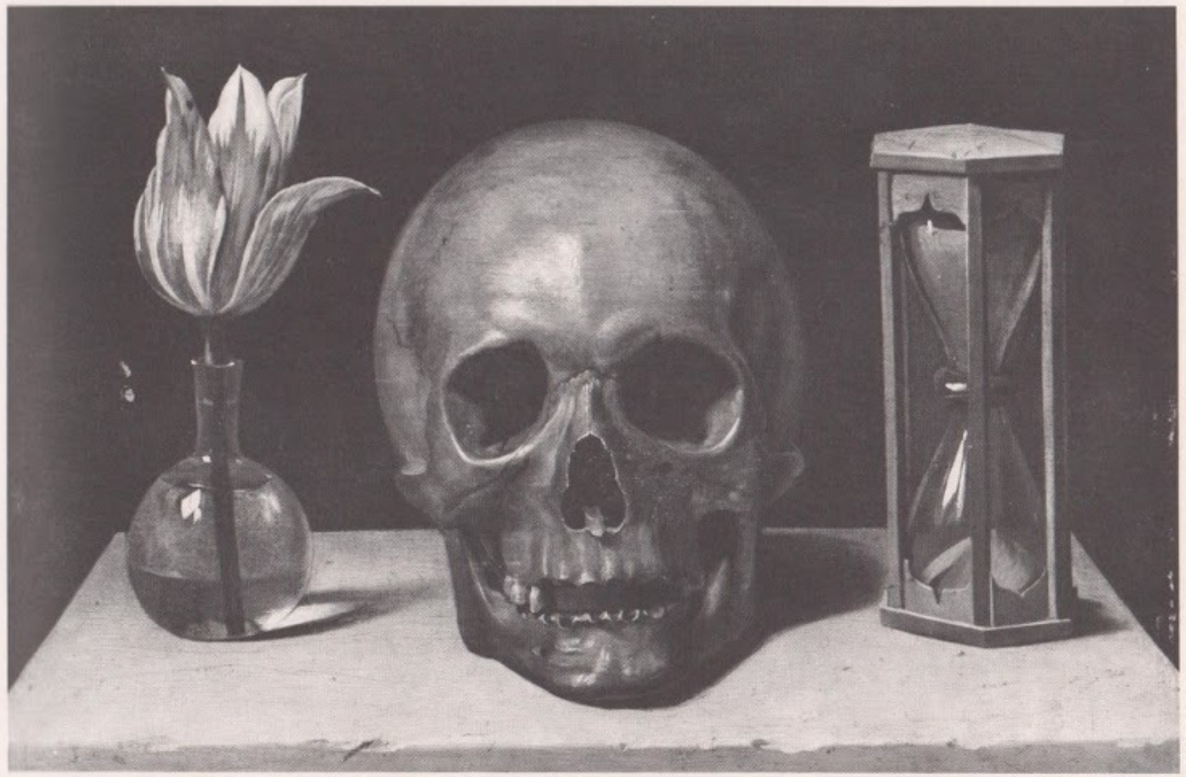
Avec ce corps de fer, gouverné par une âme si hardie et si inébranlable, dans quelque état qu'il pût être réduit, il n'avait point de voisin auquel il ne fût redoutable.

Le 11 décembre, jour de Saint-André, il alla sur les neuf heures du soir visiter la tranchée, et, ne trouvant pas la parallèle assez avancée à son gré, il parut très mécontent. M. Mégret, ingénieur français, qui conduisait le siège, l'assura que la place serait prise dans huit jours. « Nous verrons », dit le roi ; et il continua de visiter les ouvrages avec l'ingénieur. Il s'arrêta dans un endroit où le boyau faisait un angle avec la parallèle; il se mit à genoux sur le talus intérieur, et, appuyant ses coudes sur le parapet, resta quelque temps à considérer les travailleurs, qui continuaient les tranchées à la lueur des étoiles.

Les moindres circonstances deviennent essentielles quand il s'agit de la mort d'un homme tel que Charles XII ; ainsi je dois avertir que toute la conversation que tant d'écrivains ont rapportée entre le roi et l'ingénieur Mégret est absolument fausse. Voici ce que je sais de véritable sur cet événement.

Le roi était exposé presque à demi corps à une batterie de canon pointée vis-à-vis l'angle où il était : il n'y avait alors auprès de sa personne que deux Français : l'un était M. Siquier, son aide de camp, homme de tête et d'exécution, qui s'était mis à son ser-

D'après **Philippe de Champaigne** (1602-1674), *Vanité.*
« On entre, on crie
Et c'est la vie!
On baille, on sort
Et c'est la mort! »
(A. de Chancel)



vice en Turquie, et qui était particulièrement attaché au prince de Hesse ; l'autre était cet ingénieur. Le canon tirait sur eux à cartouches ; mais le roi, qui se découvrait davantage, était le plus exposé. A quelques pas derrière était le comte Schwerin, qui commandait la tranchée. Le comte Posse, capitaine aux gardes, et un aide de camp nommé Kaulbar, recevaient des ordres de lui. Siquier et Mégret virent dans ce moment le roi de Suède qui tombait sur le parapet en poussant un grand soupir : ils s'approchèrent ; il était déjà mort. Une balle pesant une demi-livre l'avait atteint à la tempe droite, et avait fait un trou dans lequel on pouvait enfoncer trois doigts ; sa tête était renversée sur le parapet, l'œil gauche était enfoncé, et le droit entièrement hors de son orbite. L'instant de sa blessure avait été celui de sa mort ; cependant il avait eu la force, en expirant d'une manière si subite, de mettre, par un mouvement naturel, la main sur la garde de son épée, et était encore dans cette attitude. A ce spectacle, Mégret, homme singulier et indifférent, ne dit autre chose, sinon : « Voilà la pièce finie, allons souper. » Siquier court sur-le-champ avertir le comte Schwerin. Ils résolurent ensemble de dérober la connaissance de cette mort aux soldats, jusqu'à ce que le prince de Hesse en pût être informé. On enveloppa le corps d'un manteau gris : Siquier mit sa perruque et son chapeau sur la tête du roi ; en cet état, on transporta Charles, sous le nom du capitaine Carlberg, au travers des troupes, qui voyaient passer leur roi mort sans se douter que ce fût lui.

Le prince ordonna à l'instant que personne ne sortît du camp, et fit garder tous les chemins de la Suède, afin d'avoir le temps de prendre ses mesures pour faire tomber la couronne sur la tête de sa femme ; et pour en exclure le duc de Holstein, qui pouvait y prétendre.

Ainsi périt, à l'âge de trente-six ans et demi, Charles XII, roi de Suède, après avoir éprouvé ce que la prospérité a de plus grand, et ce que l'adversité a de plus cruel, sans avoir été amolli par l'une, ni ébranlé un moment par l'autre. Presque toutes ses actions, jusqu'à celles de sa vie privée et unie, ont été bien loin au-delà du vraisemblable. C'est peut-être le seul de tous les hommes, et jusqu'ici le seul de tous les rois, qui ait vécu sans faiblesses ; il a porté toutes les vertus des héros à un excès où elles sont aussi dangereuses que les vices opposés. Sa fermeté, devenue opiniâtreté, fit ses malheurs dans l'Ukraine, et le retint cinq ans en Turquie ; sa libéralité*, dégénérant en profusion, a ruiné la Suède ; son courage, poussé jusqu'à la témérité, a causé sa mort ; sa justice a été quelquefois jusqu'à la cruauté, et, dans les dernières années, le maintien de son autorité approchait de la tyrannie. Ses grandes qualités, dont une seule eût pu immortaliser un autre prince, ont fait le malheur de son pays. Il n'attaqua jamais personne ; mais il ne fut pas aussi prudent qu'implacable dans ses vengeances. Il a été le premier qui ait eu l'ambition d'être conquérant sans avoir l'envie d'agrandir ses États : il voulait gagner des empires pour les donner. Sa passion pour la gloire, pour la guerre, et pour la vengeance, l'empêcha d'être bon politique, qualité sans laquelle on n'a jamais vu de conquérant. Avant la bataille et après la victoire, il n'avait que de la modestie ; après la défaite, que de la fermeté : dur pour les autres comme pour lui-même, comptant pour rien la peine et la vie de ses sujets, aussi bien que la sienne ; homme unique plutôt que grand homme ; admirable plutôt qu'à imiter. Sa vie doit apprendre aux rois combien un gouvernement pacifique et heureux est au-dessus de tant de gloire.

VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII*, livre VIII.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1. *Montrez la disposition générale du texte.*
2. *Dans quel but Voltaire insiste-t-il, vers le début du récit (lignes 9-26), sur la constitution de fer du roi?*
3. *Pourquoi les deux phrases : « A quelques pas derrière... recevaient des ordres de lui » (lignes 52-54)?*

STRUCTURES

4. *Pouvez-vous accorder l'authenticité à laquelle prétend Voltaire (lignes 40-44) avec les deux phrases qu'il cite (lignes 34 et 65-66)?*
5. *Analysez le récit de la mort proprement dite (lignes 55-66) : de quel point de vue s'explique l'enchaînement des détails? Les précisions sont-elles toutes vraisemblables selon la logique de la narration?*
6. *Quel est l'intérêt stylistique et interprétatif de la circonstance : « par un mouvement naturel » (lignes 63-64)?*

SENS ET EFFETS

7. *Expliquez le sens des mots :* manche *(l. 1),* parallèle *(l.31),* indifférent *(l. 65),* prudent *(l. 94).*
8. *Quelle tonalité anime le récit de la mort?*
9. *Le jugement final de l'historien vous semble-t-il trop oratoire ou sentencieux (lignes 78-105)?*
10. *La mort de Charles XII partage encore les historiens : accident ou meurtre? Voltaire, qui n'ignorait pas cette dernière hypothèse, n'en dit rien. Opposez son attitude à celle de Tacite et expliquez-la.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Comparez le récit de Voltaire à une mort décrite par Bossuet dans une de ses* Oraisons funèbres *(par exemple celle d'Henriette-Anne d'Angleterre ou du Grand Condé).

Essai.

Le sentiment de la mort au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle (Consultez Michel Vovelle,* Mourir autrefois, *Gallimard, 1974).

Michelet *(1798-1874), écrivain romantique, apôtre de la République et de l'Humanité, conçut l'histoire comme une résurrection du passé, une ouverture à la vie, un engagement. Le héros de l'histoire de France n'est plus le roi, mais le peuple. Le moteur de l'histoire n'est pas la loi, mais l'amour, qui fonde le règne de la femme ; ainsi de la sorcière, longtemps incomprise :* « la bien-aimée de Satan, qui guérit, prédit, devine, évoque les âmes des morts, qui peut vous jeter un sort, vous changer en lièvre, en loup, vous faire trouver un trésor, et, bien plus, vous faire aimer ! »

Michelet a voulu ressaisir l'élévation de l'âme d'un peuple aux grandes journées de la Révolution : prise de la Bastille, fête des fédérations qui rassembla au Champ-de-Mars à Paris les délégués de toutes les provinces.

Jules Michelet

LA GRANDE FÉDÉRATION AU CHAMP-DE-MARS

Mais voilà enfin le 14 juillet 1790, le beau jour tant désiré, pour lequel ces braves gens ont fait le pénible voyage. Tout est prêt. Pendant la nuit même, de crainte de manquer la fête, beaucoup, peuple ou garde nationale, ont bivouaqué au Champ-de-Mars. Le jour vient; hélas ! il pleut ! Tout le jour, à chaque instant, de lourdes averses, des rafales d'eau et de vent. « Le ciel est aristocrate, » disait-on, et l'on ne se plaçait pas moins. Une gaieté courageuse, obstinée, semblait vouloir, par mille plaisanteries folles, détourner le triste augure. Cent soixante mille personnes furent assises sur les tertres* du Champ-de-Mars, cent cinquante mille étaient debout ; dans le champ même devaient manœuvrer environ cinquante mille hommes, dont quatorze mille gardes nationaux de province, ceux de Paris, les députés de l'armée, de la marine, etc. Les vastes amphithéâtres de Chaillot, de Passy, étaient chargés de spectateurs. Magnifique emplacement, immense, dominé lui-même par le cirque plus éloigné que forment Montmartre, Saint-Cloud, Meudon, Sèvres ; un tel lieu semblait attendre les États généraux du monde.

Avec tout cela, il pleut. Longue est l'attente. Les fédérés, les gardes nationaux parisiens, réunis depuis cinq heures le long des boulevards, sont trempés, mourants de faim, gais pourtant. On leur descend des pains avec une corde, des jambons et des bouteilles, des fenêtres de la rue Saint-Martin, de la rue Saint-Honoré.

Enfin, ils passent la rivière sur un pont de bois construit devant Chaillot, entrent par un arc de triomphe. Au milieu du Champ-de-Mars s'élevait l'autel de la patrie ; devant l'École militaire, les gradins où devaient s'asseoir le roi, l'Assemblée.

Tout cela fut long encore. Les premiers qui arrivèrent, pour faire bon cœur contre la pluie et dépit au mauvais temps, se mirent

bravement à danser. Leurs joyeuses farandoles, se déroulant en pleine boue, s'étendent, vont s'ajoutant sans cesse de nouveaux anneaux dont chacun est une province, un département ou plusieurs pays mêlés. La Bretagne danse avec la Bourgogne, la Flandre avec les Pyrénées... Nous les avons vus commencer, ces groupes, ces danses ondoyantes, dès l'hiver de 89. La farandole immense qui s'est formée peu à peu de la France tout entière, elle s'achève au Champ-de-Mars, elle expire... Voilà l'unité!

Adieu l'époque d'attente, d'aspiration, de désir, où tous rêvaient, cherchaient ce jour!... Le voici! que désirons-nous? pourquoi ces inquiétudes? Hélas! l'expérience du monde nous apprend cette chose triste, étrange à dire, et pourtant vraie, que l'union trop souvent diminue dans l'unité. La volonté de s'unir, c'était déjà l'unité des cœurs, la meilleure unité peut-être.

« Vue de la décoration et illumination faite sur le terrain de la Bastille pour le jour de la Fête de la Confédération française le 14 juillet 1790 »

Mais silence! le roi arrive, il est assis, et l'Assemblée, et la reine dans une tribune qui plane sur tout le reste. Lafayette et son cheval blanc arrivent jusqu'au pied du trône ; le commandant met pied à terre, et prend les ordres du roi. A l'autel, parmi deux cents prêtres portant ceintures tricolores, monte d'une allure équivoque, d'un pied boiteux, Talleyrand, évêque d'Autun : quel autre, mieux que lui, doit officier, dès qu'il s'agit de serment?

Douze cents musiciens jouent, à peine entendus ; mais un silence se fait : quarante pièces de canon font trembler la terre. A cet éclat de la foudre, tous se lèvent, tous portent la main vers le ciel... O roi! ô peuple! attendez... Le ciel écoute, le soleil tout exprès perce le nuage... Prenez garde à vos serments!

Ah! de quel cœur il jure, ce peuple! Ah! comme il est crédule encore!... Pourquoi donc le roi ne lui donne-t-il pas ce bonheur

de le voir jurer à l'autel? Pourquoi jure-t-il à couvert, à l'ombre, à demi caché? Sire, de grâce, levez haut la main, que tout le monde la voie!

Et vous, madame, ce peuple enfant, si confiant, si aveugle, qui tout à l'heure dansait avec tant d'insouciance, entre son triste passé et son formidable avenir, ne vous fait-il pas pitié?...

« Ainsi finit le meilleur jour de notre vie. » Ce mot que les fédérés d'un village écrivent le soir de la fête à la fin de leur récit, j'ai été tout près de l'écrire moi-même en terminant le mien. Il est fini, et rien de semblable ne reviendra pour moi. J'y laisse un irréparable moment de ma vie, une partie de moi-même, je le sens bien, qui restera là, et ne me suivra plus ; mais, j'ai eu ma récompense, puisque j'ai raconté ces grandes choses... Jamais, depuis ma Pucelle d'Orléans, je n'avais eu un tel rayon d'en haut, une si lumineuse échappée du ciel...

JULES MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, 1847-1853, t. II.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition du texte.*

STRUCTURES

2 *Montrez comment les divers éléments descriptifs sont introduits pour ne pas ralentir le mouvement général de la fête (en particulier, lignes 50 à 59).*

3 *Dégagez les diverses manières dont l'écrivain intervient dans le récit.*

4 *Précisez le fonctionnement du temps dans le texte.*

SENS ET EFFETS

5 *Expliquez ce qui est dit de Talleyrand (lignes 46-49).*

6 *Étudiez le pittoresque du détail.*

7 *Croyez-vous que l'imagination de l'écrivain change parfois la description en vision?*

8 *Quelle est la part du familier et du pathétique?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Longtemps jugé excessif et démodé, Michelet redevient pour nous le plus grand historien français du XIX^e siècle. Montrez comment et précisez ce qui est en question dans ce renversement. (Consultez la présentation de Claude Mettra dans Michelet,* Histoire de France, *« J'ai lu » (E 7), ou de Roland Barthes, dans* Michelet, *éd. du Seuil.)

Exposé collectif.

Présentez une des œuvres courtes de Michelet,* La Sorcière, La Mer, *etc.

Essai.

Montrez la conception du rôle de l'historien que se font Thucydide, Tacite, Bossuet, Voltaire et Michelet.

André Malraux *(né en 1901) a proposé dans les* **Essais de psychologie de l'Art** *(1947-1950) (repris dans* **Les Voix du Silence** *en 1951) une vaste réflexion sur l'art universel. Est-il un historien? L'histoire de l'art ne peut être pour lui qu'un moyen, puisque l'art reste accessible après la mort des hommes et le passage des civilisations.*

Malraux a délaissé le roman pour l'histoire : changement dû en partie à son engagement dans la vie politique française ; mais aussi, volonté d'élargissement vers un humanisme universel. Dans l'art, survit et s'affirme contre le destin la liberté humaine.

L'HOMME SANS LE SECOURS DES DIEUX

André Malraux

Sans doute un jour, devant des étendues arides ou reconquises par la forêt, nul ne devinera plus ce que l'homme avait imposé d'intelligence aux formes de la terre en dressant les pierres de Florence dans le grand balancement des oliviers toscans. Il ne restera rien de ces palais qui virent passer Michel-Ange exaspéré par Raphaël, ni des petits cafés de Paris où Renoir s'asseyait avec Cézanne, Van Gogh avec Gauguin. L'Éternel de la solitude n'est pas moins vainqueur des rêves que des armées ; et les hommes n'ignorent guère tout cela, depuis qu'ils existent et savent qu'ils doivent mourir.

Mais l'homme est-il obsédé d'éternité, ou d'échapper à l'inexorable dépendance que lui ressasse la mort? Survie misérable des œuvres, dit-on, qui n'a pas même le temps de voir s'éteindre les étoiles déjà mortes! Mais non moins misérable néant, si les millénaires accumulés par la glaise ne suffisent pas à étouffer dès le cercueil la voix d'un grand artiste... La survie ne se mesure pas à la durée, et il n'y a pas de mort invulnérable devant un dialogue qui n'a pas commencé.

Que le génie se trouve affronter la mort, nous l'avons découvert assez récemment. Celui de l'Égypte le faisait mais ne le savait pas, et comptait plus sur la pierre que sur les humbles couples des dynasties memphites*. Ni Phidias, ni les maîtres de Chartres ne devinèrent dans leur œuvre un obscur défi, que la Renaissance soupçonna la première, au moins dans son lien avec la gloire. Celle-ci appartient à l'imagination. Le nom d'Alexandre a moins son timbre de bronze dans notre mémoire par ses campagnes, que par l'inlassable rêve qu'il suscite et dont l'expression le relance. Aussi longtemps que les ignorent les artistes, les conquérants ne sont que des soldats vainqueurs : les petites conquêtes de César

sont plus présentes que celles de Gengis. Ce n'est pas l'historien qui assure la gloire, c'est la prise du poète sur les rêves des hommes.

Mais la survie est autre chose que la gloire. Ce n'est pas tout à fait Buonarotti qui survit dans l'œuvre de Michel-Ange, c'est son âme d'artiste. (Les religions aussi n'espèrent de résurrection qu'à travers une métamorphose, et les corps glorieux ne sont pas ceux du tombeau.) Cette survie n'est pas celle d'objets émouvants, mais celle de la forme que prit la qualité du monde à travers un homme ; et cette forme, l'homme mort, commence sa vie imprévisible.

Nous savons mal ce qu'était la religion de l'Égypte, qui n'est pour nous qu'un objet d'études ; nous savons plus mal encore ce qu'était, pour celui qui la sculpta, une statue égyptienne qui nous atteint : mais la statue est pour nous tout autre chose qu'un objet d'études. La réduction du chaos à l'humain, qui lui a donné l'existence, lui donne aujourd'hui une voix que son auteur ignorait en elle. L'obscur acharnement des hommes pour recréer le monde n'est pas vain, parce que rien ne redevient *présence* au-delà de la mort, à l'exception des formes recréées. Ces statues plus égyptiennes que les Égyptiens, plus chrétiennes que les chrétiens, plus Michel-Ange que Michel-Ange — plus humaines que le monde — et qui se voulurent une irréductible vérité, bruissent des mille voix mystérieuses que leur arracheront les âges.

L'humanisme, ce n'est pas dire : « Ce que j'ai fait, aucun animal ne l'aurait fait », c'est dire : « J'ai refusé ce que voulait en moi la bête, et suis devenu homme sans le secours des dieux. » Sans doute, pour un croyant, ce long dialogue des métamorphoses et des résurrections s'unit-il en l'une des voix divines ; mais peut-être est-il beau que l'animal qui sait qu'il doit mourir, en contemplant l'implacable ironie des nébuleuses*, lui arrache le chant des constellations ; et qu'il le lance aux siècles, auxquels il imposera des paroles inconnues. Dans le soir où dessine encore Rembrandt, toutes les Ombres illustres, et celles des dessinateurs des cavernes, fixent la main hésitante qui prépare leur nouvelle survie ou leur nouveau sommeil...

Et cette main, dont les millénaires suivent le tremblement dans le crépuscule, tremble d'une des formes secrètes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme.

ANDRÉ MALRAUX, *Essais de Psychologie de l'Art*, t. II, *La Création artistique*. éd. Skira.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Dégagez l'idée maîtresse de chaque paragraphe.*

STRUCTURES

2 *Expliquez :*
a) « L'Éternel de la solitude n'est pas moins vainqueur des rêves que des armées » (lignes 7-8) ;
b) « s'éteindre les étoiles déjà mortes » (lignes 13-14) ;
c) « Et il n'y a pas de mort invulnérable devant un dialogue qui n'a pas commencé » (lignes 17-18).

3 *Montrez l'articulation logique du raisonnement dans les alinéas 2 et 3.*

SENS ET EFFETS

4 *Expliquez les expressions :*
a) « timbre de bronze » (ligne 26) ;
b) « les corps glorieux » (ligne 35) ;
c) « l'une des voix divines » (ligne 57).

5 *Commentez la phrase : « Ces statues plus égyptiennes... les âges » (lignes 48-52).*

6 *Pourquoi la mention de Rembrandt (ligne 61) ?*

7 *Précisez la valeur des expressions :*
a) « dans le grand balancement des oliviers toscans » (ligne 4) ;
b) « dont l'expression le relance » (ligne 27) ;
c) « en contemplant l'implacable ironie des nébuleuses, lui arrache le chant des constellations » (lignes 59-60).

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Le thème des « étendues... reconquises par la forêt » dans* La Voie Royale *de Malraux.

Exposé.

La Vie des Formes *d'après l'œuvre d'Élie Faure ; son rapport avec la pensée de Malraux.*

Essai.

A l'attitude de Malraux devant la mort, comparez celle de Barrès* (Amori et dolori sacrum), *de Céline* (Mort à Crédit *ou* D'un château l'autre), *de Bachelard* (La Flamme d'une chandelle), *ou de tel autre écrivain de votre choix.

Exposé.

Le sentiment de la mort dans l'œuvre romanesque de Malraux (par exemple dans* La Condition humaine*) et dans son œuvre sur l'art.

Dessin de **Folon.** Exposition du musée des Arts décoratifs (Paris, 1972). ▶

TROISIÈME PARTIE

Les mémoires et les confessions

On raconte de vive voix sa vie à quelqu'un pour lui faire partager ses souvenirs, ses inquiétudes, ses convictions. Mais la transmission de récits personnels suppose l'écriture et une organisation sociale déjà différenciée : l'auteur s'adresse en son nom propre à des gens qu'il ne connaît pas. Il écrit pour communiquer une expérience dont il estime qu'elle le dépasse, c'est-à-dire pour enseigner.

Mémoires historiques et récits de voyages

Dans les mémoires historiques et les récits de voyage, l'auteur porte témoignage sur les événements et les lieux. Qu'il s'efface ou qu'il s'affirme, il n'est pas la matière de son texte, même s'il choisit de mentir ou s'il ne parvient pas à l'impartialité :

> « On est charmé des gens droits et vrais ; on est irrité contre les fripons dont les cours fourmillent ; on l'est encore plus contre ceux dont on a reçu du mal. Le stoïque est une belle et noble chimère. Je ne me pique donc pas d'impartialité ; je le ferais vainement » (Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Boislisle, Paris 1928, t. XLI, p. 331).

Que Jules César parle de lui-même à la troisième personne, ne l'empêche pas d'adopter le point de vue d'un Romain, d'un soldat et d'un général : la troisième personne, malgré les apparences, marque cette extrême partialité.

Tout mémorialiste se peint lui-même :

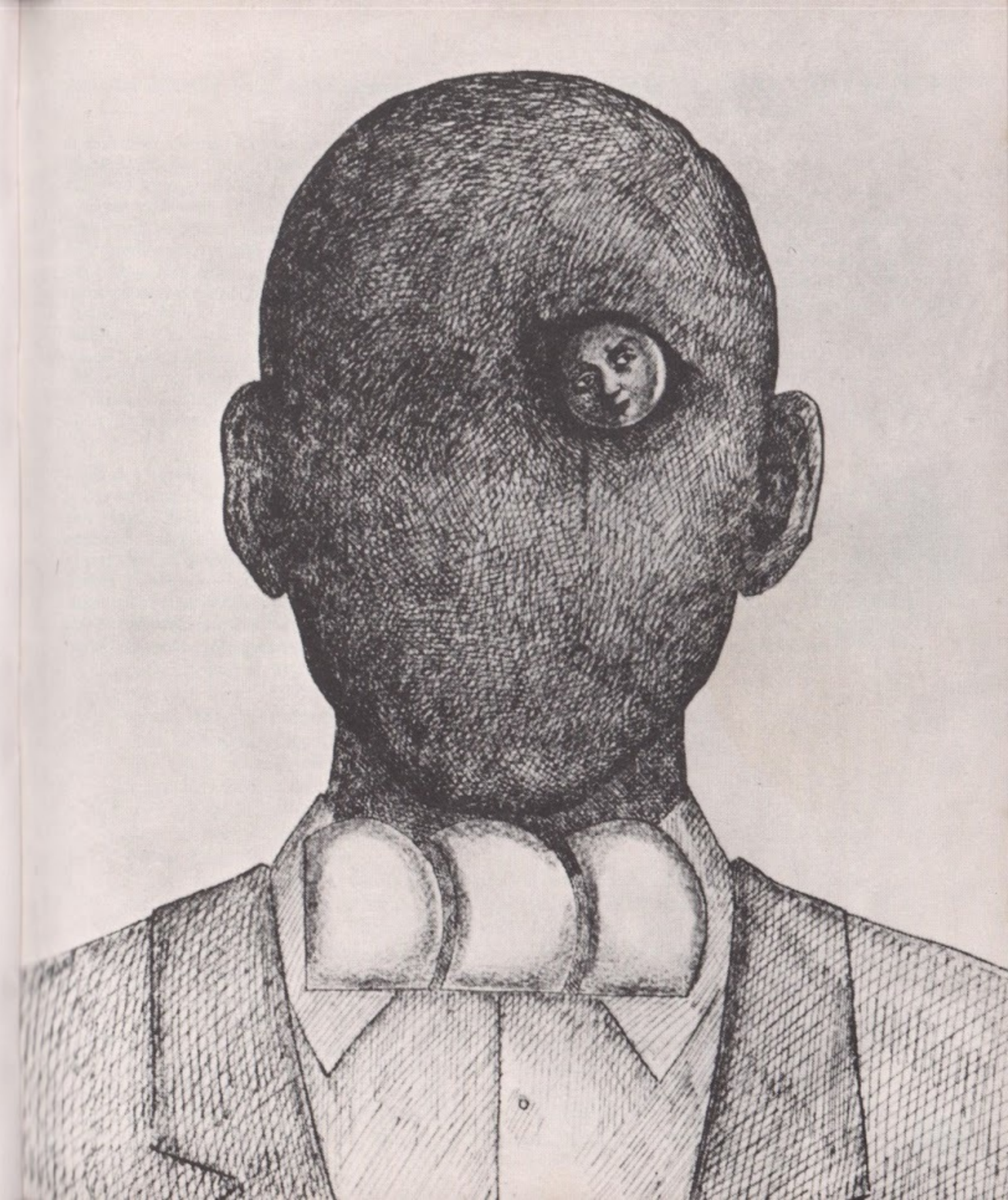
> Ne desdaignez, vous qui desirez suivre le train des armes, au lieu de lire des Amadis ou Lancellots[1], d'employer quelqu'heure à me cognoistre dedans ce livre. Vous apprendrez à vous cognoistre vous-mesmes et à vous former pour estre soldats et capitaines ; car il faut sçavoir obeir pour sçavoir après bien commander. Cecy n'est pas pour les courtisans ou gens qui ont les mains polies, ny pour ceux qui aiment le repos ; c'est pour ceux qui par le chemin de la vertu, aux despens de leur vie veulent eterniser leur nom, comme, en despit de l'envie, j'espère que j'auray faict celuy de Monluc. (Blaise de Montluc, *Commentaires*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 833).

Confessions chrétiennes et autobiographies

L'auteur de confessions parle au contraire de son expérience intime, mais pour manifester la grandeur de Dieu et contribuer au salut d'autrui. Le double sens du mot *confession* exprime cette dualité d'intention : confesser ses péchés, c'est s'en accuser; confesser Dieu, c'est reconnaître sa toute-puissance.

Nul doute sur la volonté apologétique de saint Augustin, sur l'humble obéissance de sainte Thérèse d'Avila, rédigeant à la requête de son évêque l'histoire de sa vie mystique. Dans l'œuvre de Mateo Aleman la narration reste au service de la foi chrétienne, bien qu'il s'agisse d'une confession supposée, d'un roman.

1. Romans de chevalerie.



Topor, *Gala.* ▶

La Renaissance marque une rupture; l'individu prend conscience de soi contre la tradition religieuse, il cherche la gloire, c'est-à-dire un accomplissement terrestre :

> « Quiconque a fait quelque chose de bien, ou qui paraisse en valoir la peine, devrait écrire sa vie de sa propre main, pourvu qu'il soit digne de foi et honnête homme. Mais on ne devrait s'atteler à si belle entreprise qu'après avoir passé l'âge de quarante ans. Voilà du moins ce qu'il me semble, aujourd'hui que, retiré à Florence, ma patrie, je chemine vers la fin de mes cinquante-huit ans et que je repasse dans ma mémoire toutes les traverses auxquelles se heurtent les vivants. Quant à moi, j'en rencontre moins que jamais sur ma route à cette heure ; il me semble même que je n'ai jamais eu dans ma vie si grand contentement d'esprit ni si bonne santé. Pourtant, quand, remontant dans mon passé, je mets en balance les douces satisfactions que j'ai goûtées et les catastrophes effrayantes que j'ai essuyées, je suis saisi à la fois d'épouvante et d'étonnement en voyant que j'ai pu arriver jusqu'à cet âge de cinquante-huit ans, que je porte si allègrement, grâce à Dieu... En avant! » (Benvenuto Cellini, *Vie de Benvenuto Cellini*, trad. M. Beaufreton, t. 1, Julliard, 1965, p. 43).

Mais la *Vie* de Cellini hésite entre le récit authentique et le roman; l'auteur « travaille » sa vie, il fabule par un goût du sensationnel qui transparaît dans son préambule même et qui seul le pousse à écrire.

L'autobiographie moderne, qui est une confession humaniste et non plus chrétienne, tournée vers les hommes et non vers Dieu, commence avec les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau reprend à dessein le titre de Saint Augustin, pour marquer qu'il n'écrit pas une œuvre de fiction. Mais le mot a changé de sens. La vérité et l'être résident dans l'authenticité personnelle. Chateaubriand a élevé dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe* un monument à son propre souvenir, afin que sa vie terrestre ait valeur exemplaire pour autrui après sa mort même. Loin de penser à Dieu, il pense aux hommes. L'auteur du *Génie du Christianisme* n'est plus chrétien lorsqu'il écrit sa vie. Dès lors, toute autobiographie est une inscription humaine et culturelle. Sartre explique sa vie par l'omniprésence des livres.

I. LES MÉMOIRES HISTORIQUES

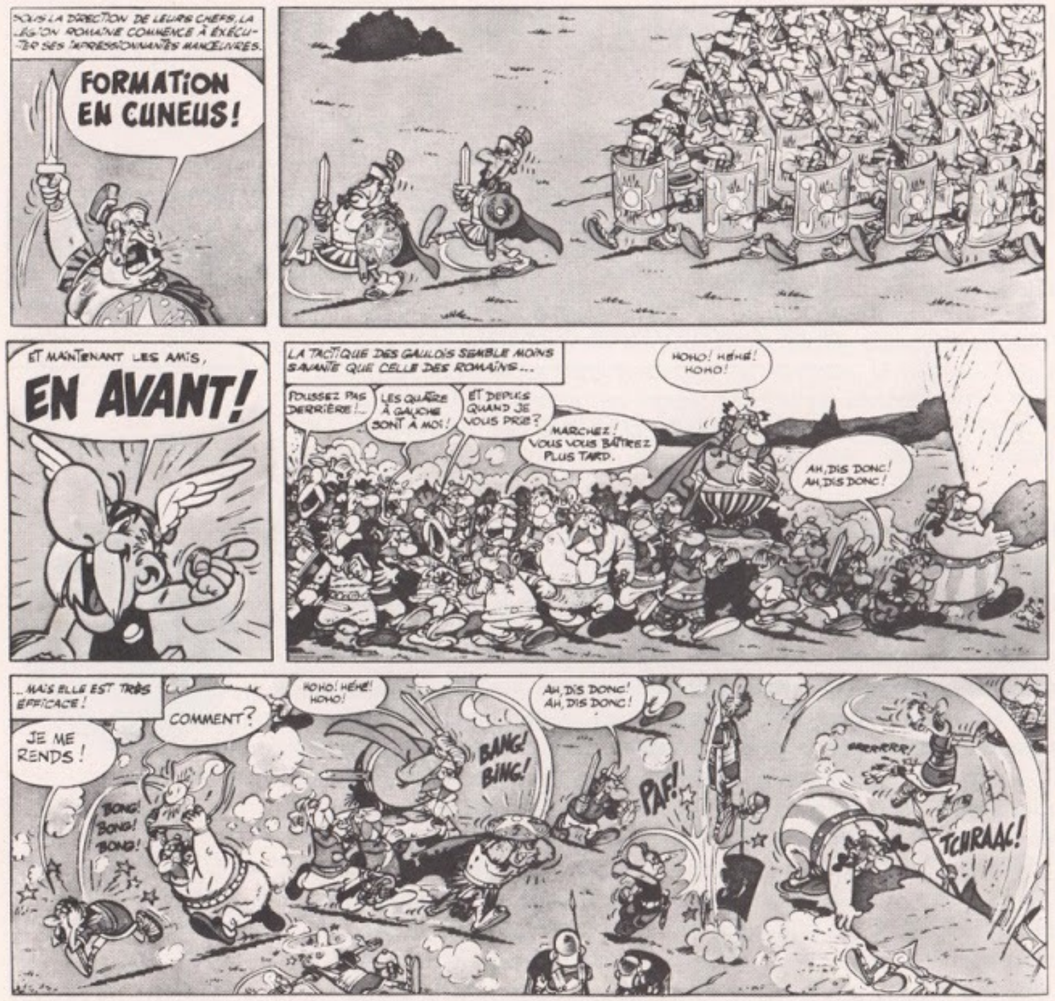
Jules César *(100-44 av. J.-C.) fut avant tout un homme d'État, accessoirement un écrivain. Ses deux œuvres principales, les* **Commentaires sur la Guerre des Gaules** *et les* **Commentaires sur la Guerre civile,** *ont été rédigées à des fins politiques. L'histoire illustre l'homme. La Guerre des Gaules relate la conquête de la Gaule (58-51 av. J.-C.). Le siège d'Uxellodunum en est le dernier épisode important (51).*

LE SIÈGE D'UXELLODUNUM

Jules César

40. César étant arrivé à Uxellodunum, à la surprise générale, constate que la ville est complètement investie et qu'il ne faut, à aucun prix, lever le siège. Comme, d'après les transfuges, les assiégés possédaient de grandes provisions de blé, il entreprit d'essayer de les priver d'eau. Une rivière coulait au milieu de la vallée profonde, qui entourait presque entièrement la hauteur où était située Uxellodunum. Le terrain ne permettait pas de la détourner. En effet, elle coulait au pied de la montagne, dans la partie la plus basse, si bien qu'il était impossible de creuser nulle part des fossés de dérivation. La descente vers la rivière se présentait difficile et abrupte pour les assiégés : si les nôtres tentaient d'en défendre l'abord, ils ne pouvaient y accéder ni regagner la ville par la pente raide, sans s'exposer à être blessés ou tués. César, se rendant compte de ces difficultés de l'ennemi, dispose des archers et des frondeurs et même des machines aux endroits où la descente était le plus facile, pour tenter d'empêcher les assiégés d'aller puiser l'eau de la rivière.

41. Alors, ils allèrent tous chercher de l'eau en un seul endroit qui se trouvait au pied même du mur de la ville : là jaillissait une source abondante, dans l'intervalle de trois cents pieds environ, que laissait libre le circuit de la rivière. Tout le monde souhaitait qu'il fût possible d'interdire aux assiégés l'accès de cette source. Mais César, seul, vit ce qu'il y avait à faire : face à la source, il fit avancer les mantelets* le long de la pente et construire un terrassement, au prix d'un grand travail et de luttes incessantes. En effet, les assiégés, descendant au pas de course, combattent de loin sans danger et blessent nombre des nôtres qui continuaient d'avancer : ils ne réussirent pas cependant à empêcher nos soldats de faire progresser les mantelets et de vaincre péniblement, par leurs travaux,



Extraits d'un « Astérix » : *Le Combat des chefs,* par **Goscinny** et **Uderzo** (Dargaud éd.).

les difficultés du terrain. En même temps, ils construisent des galeries couvertes vers les filets d'eau et vers la source elle-même : ce genre de travail pouvait être exécuté sans danger, et sans donner l'éveil à l'ennemi. On élève un terrassement de soixante pieds de haut, on y installe une tour de dix étages, non pas en vue de lui faire atteindre la hauteur des murs — aucun ouvrage n'aurait permis d'atteindre pareil résultat — mais de dominer la source. De là, à l'aide de machines, on jetait des traits sur le point d'accès et les assiégés n'y pouvaient puiser, sans risquer leur vie. Aussi, non seulement le bétail et les bêtes de somme, mais encore la multitude d'hommes enfermés dans la ville, souffraient-ils de la soif.

42. Cette menace épouvante les assiégés : ils emplissent des tonneaux de suif, de poix*, de minces lattes de bois, les font rouler, en flammes, sur nos ouvrages. En même temps, ils livrent un combat acharné, pour empêcher les Romains, occupés à lutter dangereusement, d'éteindre l'incendie. Tout à coup, une grande flamme jaillit au milieu de nos ouvrages. En effet, tout ce qui avait été lancé sur la pente, se trouvant arrêté par les mantelets et le terrassement, y mettait, par là même, le feu. Nos soldats, en dépit du danger et de leur position désavantageuse, supportaient courageusement toutes ces difficultés. En effet, l'action se passait sur une hauteur, à la vue de notre armée, et des deux côtés on poussait de grands cris. Aussi, plus un soldat avait de réputation, plus il désirait que sa valeur fût mieux connue et attestée, en s'exposant aux traits des ennemis et aux flammes des incendies.

43. César, voyant le grand nombre des blessés, ordonne aux cohortes* de monter à l'assaut de la montagne, de tous les côtés à la fois, et de pousser des clameurs pour faire croire qu'elles occupaient les remparts. Cette manœuvre épouvante les assiégés : comme ils se demandaient avec inquiétude ce qui se passait ailleurs, ils rappellent les soldats qui attaquaient nos travaux et les disposent sur les remparts. Aussi, nos soldats, n'ayant plus à lutter, s'emploient-ils les uns à éteindre l'incendie, les autres à faire la part du feu. Les assiégés continuaient opiniâtrement leur résistance, bien qu'un grand nombre d'entre eux fussent déjà morts de soif ; à la fin, en utilisant les canaux souterrains, on coupa les ruisselets qui alimentaient la source intarissable : elle fut brusquement à sec. Alors les assiégés perdirent tout espoir, au point d'attribuer le fait non à une intelligence humaine, mais à la volonté divine. Aussi, contraints par la nécessité, se rendirent-ils.

JULES CÉSAR, *La Guerre des Gaules,* trad. Germaine Roussel, éd. 10/18.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Montrez le découpage et l'unité du récit.*
2. *Trouvez des exemples de la concision qui fait la force du récit.*
3. *Quelle image des Gaulois et des Romains nous donne le texte?*
4. *Quelle image de César nous impose l'écrivain?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Débat.

Le genre de guerre décrit par César a-t-il quelque rapport avec des guerres contemporaines?

Exposé.

César mémorialiste.

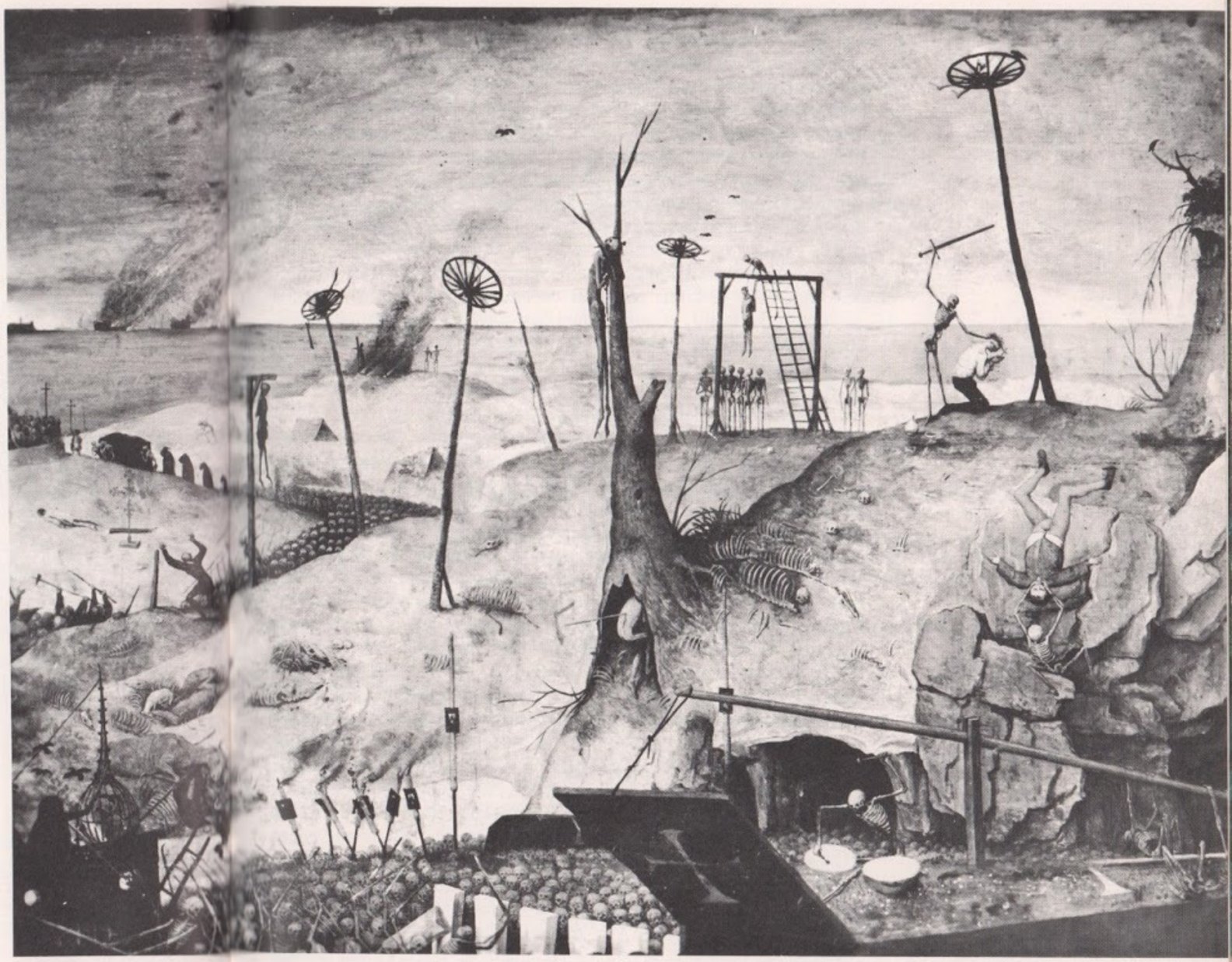
Blaise de Montluc *(vers 1500-1577), cadet de Gascogne, « homme de sang » selon Michelet, maréchal de France, fut un chef du parti catholique pendant le début des Guerres de Religion. Vers la fin de ses jours, il écrivit les* **Commentaires,** *qui sont un plaidoyer historique pour lui-même. Il y exprime bien la confusion et la cruauté de l'époque. C'est un aventurier et un partisan, non un stratège ou un homme d'État.*

L'exécution dont il est ici question eut lieu le 20 février 1562 à Saint-Mézard, dans le Gers.

L'EXÉCUTION DE SAINT-MÉZARD

Or il y a un village, à deux lieuës d'Estillac, qui se nomme Sainct-Mezard, dont la plus grand partie est au sieur de Rouillac, gentilhomme de huict ou dix mille livres de rente. Quatre ou cinq jours avant que j'y allasse, les huguenots* de sa terre s'estoient eslevez contre luy, pour ce qu'il les vouloit empescher de rompre l'église et prendre les calices* ; et le tindrent[1] assiégé vingt-quatre heures dans sa maison. Et sans un sien frère, nommé monsieur de Saint-Aignan, et des gentilshommes voisins qui l'allarent secourir, ils luy eussent coupé la gorge. Et autant en avoyent fait ceux d'Astefort aux sieurs de Cuq et de la Monjoye ; et desjà commençoient la guerre descouverte contre la noblesse. Je recouvray secrettement deux bourreaux, lesquels on appella *depuis* mes laquais, parce qu'ils estoient souvent après moy ; et manday* à monsieur de Fontenilles, mon beau fils, qui portoit mon guidon*, qui estoit à Beaumont-de-Lomaigne avec toute ma compagnie, estant en garnison, qu'il partist le jeudy, à l'entrée de la nuict, et qu'à la pointe du jour il fust audit Sainct-Mezard, et qu'il prinst[2] ceux-là que je lui envoyois par escrit, dont il en y avoit un et le principal qui estoit neveu de l'advocat du roy et royne de Navarre à Lectore, nommé Verdier. Or ledit advocat estoit celuy qui entretenoit toute la sedition ; et m'avoit-on mandé secrettement qu'il s'en venoit le jeudy mesmes à Sainct-Mezard, car il y a du bien. J'avois deliberé de commencer par sa teste, pour ce que j'avois adverti le roy de Navarre en cour que cedit Verdier et autres officiers qu'il avoit audit Lectore estoient les principaux autheurs des rebellions, et en avois autant escrit à la Royne des officiers du Roy, laquelle m'avoit respondu que je m'attacasse à ceux-là les premiers ; et le roy de Navarre m'avoit ecrit par sa lettre que, si je faisois pendre aux basses branches d'un arbre les officiers du Roy, que je fisse pendre les siens aux plus hautes. Or Verdier n'y vint pas, dont bien lui en print, car je l'eusse fait brancher.

1. Tinrent.
2. Prît.



Pieter Bruegel (1520/30-1569), *Le Triomphe de la mort* (fragment).
« Quiconques meurt, meurt a douleur. »
(Villon)

Monsieur de Fontenilles fit une grand courvée[3], et fut au poinct du jour à Sainct-Mezard. Et de prime arrivée il print le neveu de ce Verdier et deux autres et un diacre ; les autres se sauvarent, pour ce qu'il n'y avoit personne qui sçeust[4] les maisons, car il n'y avoit homme d'armes ny archer qui eust cognoissance[5] du lieu. Un gentilhomme, nommé monsieur de Corde, qui se tient audit lieu, m'avoit mandé que, comme il leur avoit remonstré en la compagnie des consuls qu'ils faisoyent mal et que le Roy le trouveroit mauvais, qu'alors ils luy respondirent : « Quel roy ? Nous sommes les roys. Celuy-là que vous dites est un petit reyot de merde ; nous luy donrons des verges, et luy donrons mestier pour luy faire apprendre de gagner sa vie comme les autres. » Ce n'estoit pas seulement là qu'ils tenoyent ce langage, car c'estoit partout. Je crevois de despit, et voyois bien que tous ces langages tendoient aux propos que m'avoit tenu le lieutenant du Franc, qui estoit en somme de faire un autre roy. Je m'accorday avecques monsieur de Sainct-Orens, qu'il m'en print cinq ou six d'Astefort, et surtout un capitaine Morellet, chef des autres, sous couleur qu'il luy vouloit donner son enseigne*, et que, s'il le pouvoit prendre, luy et ceux que je luy nommois, avecques belles paroles, il les m'amenast à Sainct-Mezard en mesme jour que je faisois l'execution, qui estoit un jour de vendredy ; lequel ne le peut[6] faire ce jour-là, mais il les attrapa le dimanche ensuivant et les amena prisonniers à Villeneufve. Et comme je fus arrivé à Sainct-Mezard, monsieur de Fontanilles me presenta les trois et le diacre, tous attachez dans le cimetière, dans lequel y avoit encore le bas d'une croix de pierre qu'ils avoient rompue, qui pouvoit estre de deux pieds de haut. Je fis venir monsieur de Corde et les consuls, et leur dis qu'ils me dissent la verité, à peine de la vie, quel propos ils leur avoient ouy[7] tenir contre le Roy. Les consuls craignoyent et n'osoyent parler. Je dis audit sieur de Corde qu'il touchoit à luy[8] de parler le premier et qu'il parlast. Il leur maintint qu'ils avoient tenus les propos icy dessus escrits. Alors les consuls dirent la verité comme ledit sieur de Corde. J'avois les deux bourreaux derrière moy, bien equippez de leurs armes et sur tout d'un marrassant[9] bien tranchant. De rage je sautay au collet de ce Verdier et luy dis : « O meschant paillard*, as-tu bien osé souiller ta meschante langue contre la majesté de ton roy ? » Il me respondit : « Ha, monsieur, à pecheur misericorde ! » Alors la rage me print plus que jamais, et luy dis : « Meschant, veux-tu que j'ay misericorde de toy, et tu n'as pas respecté ton roy ? » Je le poussai rudement en terre, et son col alla justement sur ce morceau de croix. Et dis au bourreau : « Frappe, villain. » Ma parole et son coup fust aussi tost l'un que l'autre, et encore emporta plus de demi-pied de la pierre de la croix. Je fis pendre les autres deux à un orme qui estoit tout contre. Et pour ce que le diacre n'avoit que dix-huict ans, je ne le voulus faire

3. Étape.

4. Sût.

5. Connaissance.

6. Put.

7. Entendu.

8. Il lui revenait.

9. Coutelas.

mourir, afin aussi qu'il portast les nouvelles à ses frères ; mais bien luy fis-je bailler tant de coups de fouët aux bourreaux qu'il me fut dit qu'il en estoit mort au bout de dix ou douze jours après. Et voilà la première execution que je fis au sortir de ma maison, sans sentence ny escriture, car en ces choses j'ay ouy dire qu'il faut commancer par l'execution. Si tous eussent fait de mesme, ayant charge ès[10] provinces, on eust assoupi le feu qui a depuis bruslé tout. Cela ferma la bouche à plusieurs seditieux, qui n'osoyent parler du Roy qu'avec respect ; mais en secret ils faisoyent leurs menées.

10. Dans les.

BLAISE DE MONTLUC, *Commentaires*,
Bibliothèque de la Pléiade.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Dégagez la disposition du texte.*

STRUCTURES

2 *Montrez comment la logique du récit faiblit dans la mesure où s'imposent des faits imprévus.*

3 *Commentez ces deux passages : « Desjà commençoient la guerre descouverte contre la noblesse » (lignes 10-11) et « qui estoit en somme de faire un autre roy » (lignes 46-47). S'accordent-elles bien ? Cela a-t-il de l'importance pour le récit ?*

4 *Questions d'orthographe :*
a) Relevez l'emploi de s *contraire à notre usage et rendez compte de l'évolution.*
b) Expliquez les emplois de c *(*huict, nuict, poinct*).*

SENS ET EFFETS

5 *Commentez la phrase attribuée au roi de Navarre : « Si je faisois pendre... aux plus hautes » (lignes 28-30).*

6 *Pouvez-vous préciser quelle part de responsabilité Montluc revendique dans sa décision de brancher Verdier (lignes 22-31) ?*

7 *Qu'est-ce qui donne à la scène du jugement et de l'exécution un air de vérité ou d'authenticité (lignes 54-80) ?*

8 *Montrez quelques exemples du style sinueux de Montluc.*

9 *Quel genre d'homme apparaît Montluc dans ce récit ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Débat.
Le problème des otages et des représailles.

Exposé.
Montluc mémorialiste.

Exposé.
Montluc est partisan. Expliquez et commentez sa position en utilisant les points de vue actuels sur les causes, la nature et les effets des Guerres de Religion.
[Consultez Georges Livet,* Les Guerres de Religion, *« Que sais-je ? »]

Charles de Gaulle *(1890-1970) a, comme de nombreux hommes d'État, écrit des* **Mémoires.**

La libération de Paris en août 1944 marque le triomphe de son Appel du 18 juin 1940 et de son opposition au régime du maréchal Pétain. Or, le 28 août 1944, des émissaires de Pétain lui demandent formellement de négocier un accord. Cette demande est l'occasion d'une réflexion générale sur la politique gaullienne, sur laquelle se clôt le tome II des **Mémoires de Guerre.**

MON ROLE

Charles de Gaulle

Quel aboutissement! Quel aveu! Ainsi, dans l'anéantissement de Vichy, Philippe Pétain se tourne vers Charles de Gaulle. Voici donc le terme de cette affreuse série d'abandons où, sous prétexte de « sauver les meubles », on accepta la servitude. Quel insondable malheur fit qu'une pareille politique fut endossée par l'extrême vieillesse d'un chef militaire glorieux! En lisant les textes que l'on m'a fait remettre de sa part, je me sens, tout à la fois, rehaussé dans ce qui fut toujours ma certitude et étreint d'une tristesse indicible. Monsieur le Maréchal! Vous qui avez fait jadis si grand honneur à nos armes, vous qui fûtes autrefois mon chef et mon exemple, où donc vous a-t-on conduit?

Mais quelle suite puis-je donner à cette communication? En l'espèce, le sentiment ne saurait compter en face de la raison d'État. Le Maréchal évoque la guerre civile. S'il entend par là le heurt violent de deux fractions du peuple français, l'hypothèse est tout à fait exclue. Car, chez ceux qui furent ses partisans, personne, nulle part, ne se dresse contre mon pouvoir. Il n'y a pas, sur le sol libéré, un département, une ville, une commune, un fonctionnaire, un soldat, pas même un particulier, qui fassent mine de combattre de Gaulle par fidélité à Pétain. Quant aux représailles, que certaines fractions de la Résistance pourraient commettre à l'encontre des gens qui les ont persécutées en liaison avec l'ennemi, il incombe à l'autorité publique de s'y opposer, tout en assurant l'action de la justice. En cette matière, nul arrangement n'est imaginable.

Par-dessus tout, la condition que met Pétain à un accord avec moi est justement le motif qui rend cet accord impossible. La légitimité, qu'il prétend incarner, le Gouvernement de la République la lui dénie absolument, non point tant parce qu'il a recueilli naguère l'abdication d'un parlement affolé qu'en raison du fait qu'il a accepté l'asservissement de la France, pratiqué la collaboration officielle avec l'envahisseur, ordonné de combattre les soldats français et alliés de la libération, tandis que, pas un seul jour, il ne

A TOUS LES FRANÇAIS

La France a perdu une bataille!
Mais la France n'a pas perdu la guerre!

Des gouvernants de rencontre ont pu capituler, cédant à la panique, oubliant l'honneur, livrant le pays à la servitude. Cependant, rien n'est perdu!

Rien n'est perdu, parce que cette guerre est une guerre mondiale. Dans l'univers libre, des forces immenses n'ont pas encore donné. Un jour, ces forces écraseront l'ennemi. Il faut que la France, ce jour-là, soit présente à la victoire. Alors, elle retrouvera sa liberté et sa grandeur. Tel est mon but, mon seul but!

Voilà pourquoi je convie tous les Français, où qu'ils se trouvent, à s'unir à moi dans l'action, dans le sacrifice et dans l'espérance.

Notre patrie est en péril de mort.
Luttons tous pour la sauver!

VIVE LA FRANCE !

Ch. de Gaulle

18 Juin 1940

— ETAT FRANÇAIS —
TRAVAIL — FAMILLE — PATRIE

APPEL
AU
PEUPLE FRANÇAIS

FRANÇAIS,

les armées allemandes et anglo-saxonnes sont aux prises sur notre sol. La France devient, ainsi, un champ de bataille.

Fonctionnaires, agents des services publics, cheminots, ouvriers, demeurez fermes à vos postes pour maintenir la vie de la Nation et accomplir les tâches qui vous incombent.

Français, n'aggravez pas nos malheurs par des actes qui risqueraient d'appeler sur vous de tragiques représailles. Ce serait l'innocente population française qui en subirait les conséquences.

N'écoutez pas ceux qui, cherchant à exploiter notre détresse, conduiraient le pays au désastre. La France ne se sauvera qu'en observant la discipline la plus rigoureuse. Obéissez donc aux ordres du Gouvernement. Que chacun reste face à son devoir.

Les circonstances de la bataille pourront conduire l'armée allemande à prendre des dispositions spéciales dans les zones de combat. Acceptez cette nécessité, c'est une recommandation instante que je vous fais dans l'intérêt de votre sauvegarde.

Je vous adjure, Français, de penser avant au péril mortel que courrait notre pays si ce solennel avertissement n'était pas entendu.

LE MARÉCHAL DE FRANCE
Chef de l'Etat
Philippe PÉTAIN.

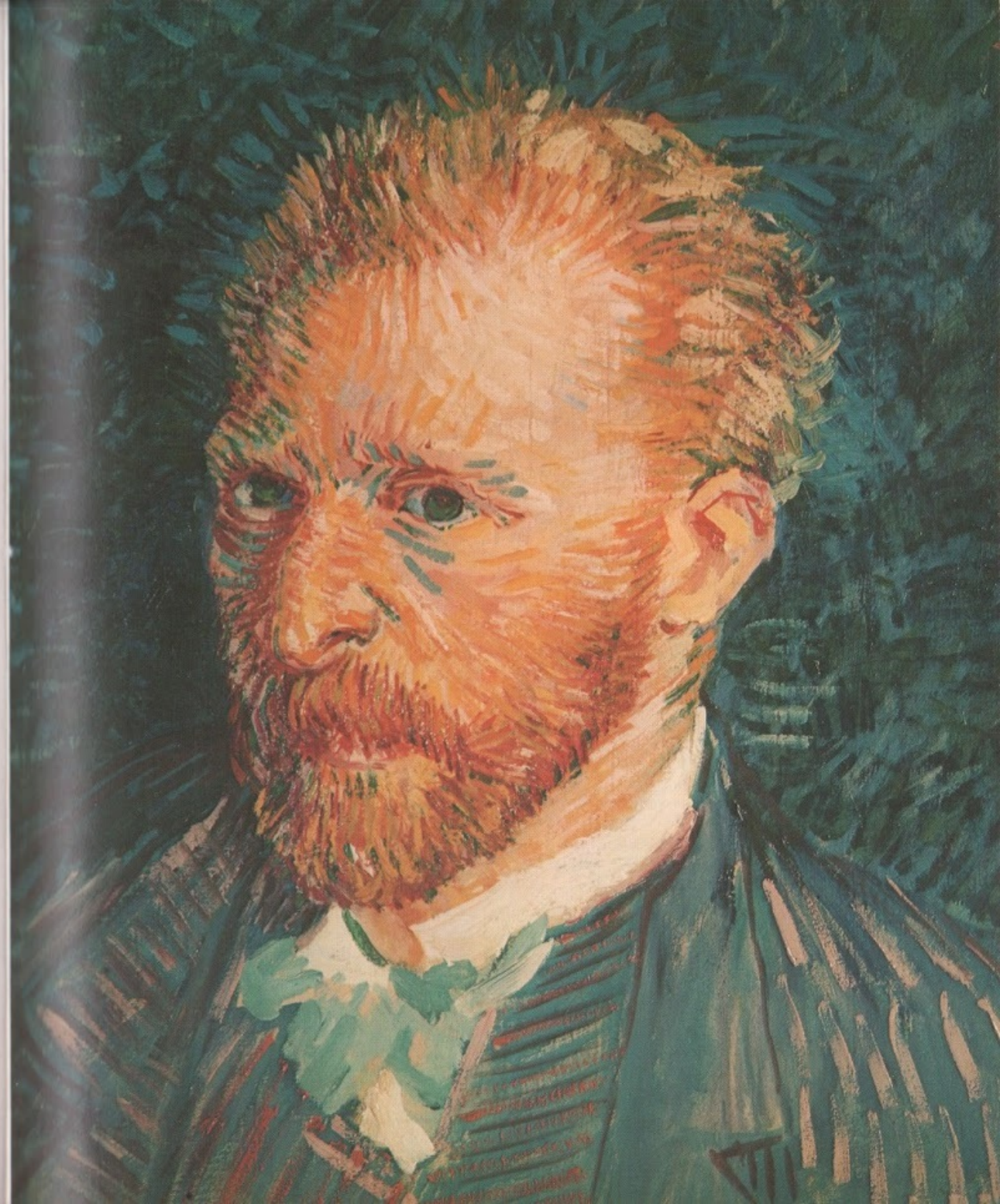
laissa tirer sur les Allemands. Au surplus, dans la mission donnée à Auphan par Pétain, non plus que dans l'adieu que le Maréchal vient d'adresser aux Français, pas une phrase ne condamne l' « armistice », ni ne crie : « Sus à l'ennemi! » Or, il ne peut y avoir de gouvernement français légitime qui ait cessé d'être indépendant. Nous, Français, avons au cours du temps subi des désastres, perdu des provinces, payé des indemnités, mais jamais l'État n'a accepté la domination étrangère. Même le roi de Bourges, la Restauration de 1814 et celle de 1815, le gouvernement et l'assemblée de Versailles en 1871, ne se sont pas subordonnés. Si la France se reconnaissait dans un pouvoir qui portait le joug, elle se fermerait l'avenir.

Un appel venu du fond de l'Histoire, ensuite l'instinct du pays, m'ont amené à prendre en compte le trésor en déshérence, à assumer la souveraineté française. C'est moi qui détiens la légitimité. C'est en son nom que je puis appeler la nation à la guerre et à l'unité, imposer l'ordre, la loi, la justice, exiger au-dehors le respect des droits de la France. Dans ce domaine, je ne saurais le moins du monde renoncer, ni même transiger. Sans que je méconnaisse l'intention suprême qui inspire le message du Maréchal, sans que je mette en doute ce qu'il y a d'important, pour l'avenir moral de la nation, dans le fait qu'en fin de compte c'est vers de Gaulle qu'est tombé Pétain, je ne puis lui faire que la réponse de mon silence.

Cette nuit, d'ailleurs, après tant de tumulte, tout se tait autour de moi. C'est le moment de prendre acte de ce qui vient d'être accompli et de me confronter moi-même avec la suite. Aujourd'hui, l'unité l'emporte. Recueillie à Brazzaville, grandie à Alger, elle est consacrée à Paris. Cette France, qui avait paru condamnée au désastre, au désespoir, aux déchirements, a maintenant des chances d'aller, sans se rompre, jusqu'au bout du drame présent, d'être victorieuse elle aussi, de recouvrer ses terres, sa place, sa dignité. On peut croire que les Français, actuellement regroupés, le resteront assez longtemps pour que les catégories entre lesquelles ils se répartissent et qui, par destination, s'efforcent toujours d'entamer la cohésion nationale, ne puissent à nouveau l'emporter jusqu'à ce que le but immédiat soit atteint.

Ayant mesuré la tâche, il me faut me jauger moi-même. Mon rôle, qui consiste à plier à l'intérêt commun les éléments divers de la nation pour la mener au salut, j'ai le devoir, quoi qu'il puisse me manquer, de le jouer tant que durera la crise, puis, si le pays le veut, jusqu'au moment où des institutions dignes de lui, adaptées à notre époque et inspirées par des leçons terribles, recevront de mes mains la charge de le conduire.

Devant moi, je le sais bien, je trouverai au long de ma route tous les groupements, toutes les écoles, tous les aréopages, ranimés et hostiles à mesure que le péril s'éloignera. Il n'y aura pas une routine ou une révolte, une paresse ou une prétention, un abandon



VINCENT VAN GOGH, **Autoportrait** (1886)
Collection particulière, Paris (Ph. Giraudon)

Vincent Van Gogh est né aux Pays-Bas (1853). Fils de pasteur, il étudie la théologie et va prêcher dans les régions minières de Belgique. Il peint dans des couleurs sombres la vie des travailleurs *(Les mangeurs de pommes de terre*, 1885). Il s'installe à Paris en 1886 où il prend contact avec les impressionnistes et Gauguin. En 1888, il se fixe à Arles et développe le style lumineux et violent de sa maturité. Il se donne la mort en 1890, durant une crise de dépression.

"La couleur par elle-même exprime quelque chose, on ne peut s'en passer, il faut en tirer profit; ce qui est beau, vraiment beau, est vrai également". (VAN GOGH).

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LE TABLEAU

1 - Où et comment le cerne est-il utilisé?

2 - Etudiez les taches de couleur posées sur les vêtements. Quel effet produisent les changements d'orientation et de couleur?

3 - Examinez les surfaces blanches de la chemise. Justifiez-en la disposition. Expliquez leur fonction dans la composition d'ensemble.

4 - Précisez les trois couleurs de base employées dans la palette. Considérez plus particulièrement l'emploi du carmin.

5 - Etudiez l'usage des touches gris-bleu sur le visage, dans les cheveux et sur le cou. Quel en est l'effet?

6 - Etudiez l'orientation des taches orangées de la tête. Dégagez-en l'effet général. Dites quel en est le rapport avec l'orientation des taches sur les vêtements et sur le fond.

7 - Le regard : procédés utilisés, force de suggestion (vous pouvez le comparer au regard d'autres portraits de Van Gogh).

8 - Le mouvement et l'immobilité (rôle de la couleur et des formes dans la production de ces effets).

AUTOUR DU TABLEAU

1 - *Dossier :* L'auto-portrait du peintre avec ses attributs (atelier, tableau, palette, pinceau - par exemple : Velasquez, Poussin, Vermeer, Courbet, Chagall, Gauguin). Etudiez l'effet des procédés employés.

2 - *Dossier :* L'auto-portrait du peintre sans attributs (par exemple : Rembrandt, Courbet, Munch, Picasso). En quoi l'auto-portrait se distingue-t-il alors d'un simple portrait?

3 - *Etude :* L'œuvre de Van Gogh.

4 - *Recherche :* La correspondance de Van Gogh : son intérêt humain et son intérêt artistique.

5 - *Recherche :* La couleur pure chez Monet, Van Gogh et Gauguin.

6 - *Recherche :* Le mouvement expressionniste dans les arts plastiques.

7 - *Débat :* Génie et folie.

ou un intérêt, qui ne doivent, d'abord en secret, plus tard tout haut, se dresser contre mon entreprise de rassembler les Français sur la France et de bâtir un État juste et fort. Pour ce qui est des rapports humains, mon lot est donc la solitude. Mais, pour soulever le fardeau, quel levier est l'adhésion du peuple! Cette massive confiance, cette élémentaire amitié, qui me prodiguent leurs témoignages, voilà de quoi m'affermir.

Peu à peu, l'appel fut entendu. Lentement, durement, l'unité s'est faite. A présent, le peuple et le guide, s'aidant l'un l'autre, commencent l'étape du salut.

CHARLES DE GAULLE, *Mémoires de Guerre*, t. II, *L'Unité*, 1942-1944, éd. Plon.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition générale du texte.*

STRUCTURES

2 *Relevez les images.*

3 *Montrez comment l'usage d'une même rhétorique permet de concilier les paragraphes argumentés et les passages imagés.*

SENS ET EFFETS

4 *Expliquez les mots ou expressions :* sauver les meubles *(ligne 4)*, déshérence *(ligne 45)*; jauger *(ligne 68)*.

5 *Élucidez les références historiques des lignes 40-43.*

6 *Pourquoi le* on de *« vous a-t-on conduit » (ligne 11)?*

7 *Étudiez l'effet de puissance que le rythme des phrases donne au 4e alinéa (lignes 44-54).*

8 *Expliquez et discutez le concept de légitimité selon de Gaulle (lignes 36-43).*

9 *L'Appel du 18 juin fut lancé de Londres, où de Gaulle s'installa d'abord. Que penser de la phrase : « Recueillie à Brazzaville... consacrée à Paris » (lignes 58-59).*

10 *Y a-t-il contradiction entre la solitude du chef et l'adhésion du peuple (lignes 81-85)?*

11 *Quelle position de Gaulle assume-t-il en tant que guide?*

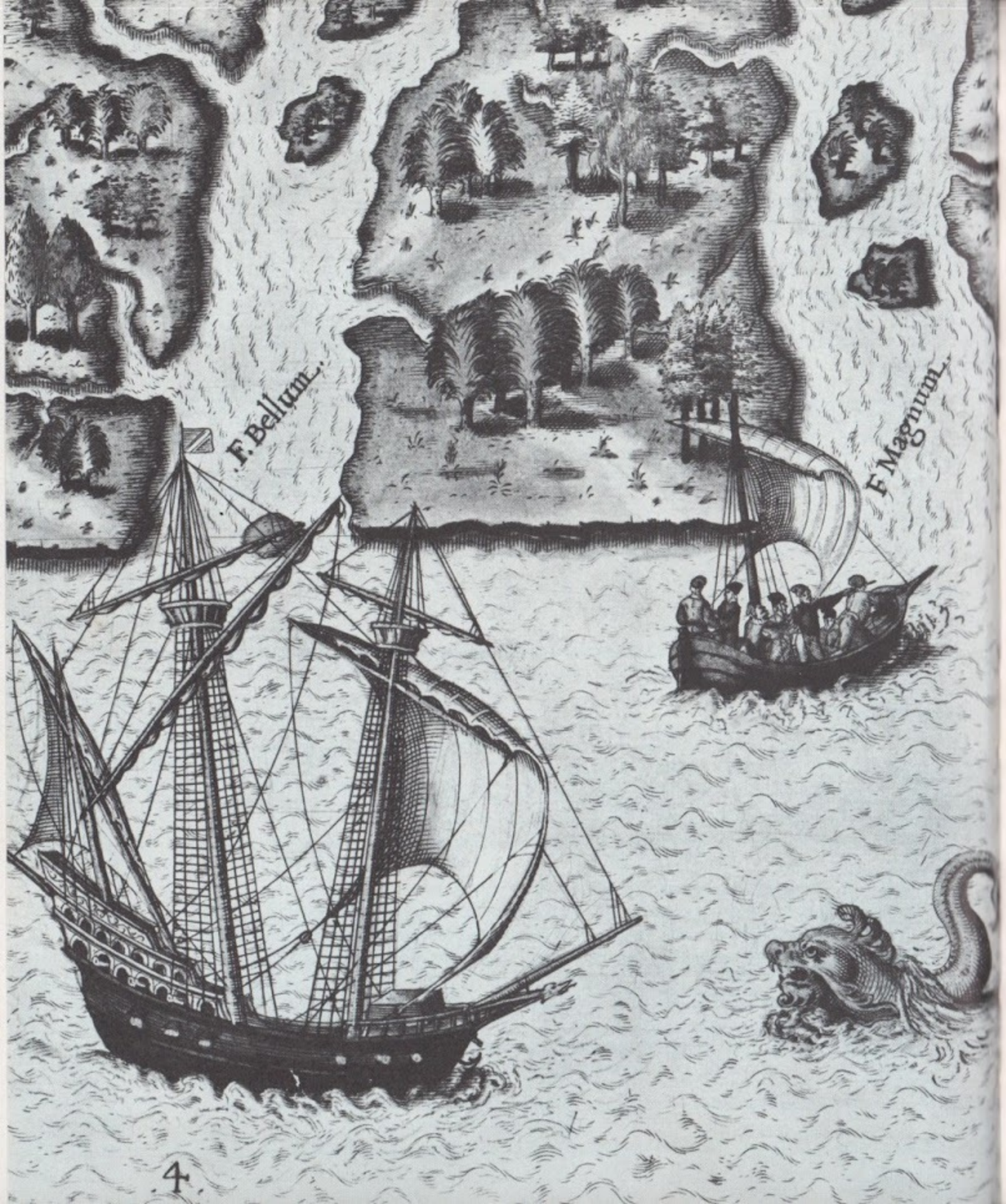
RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

La libération de Paris en août 1944.

Débat.

Points de vue sur de Gaulle, la Résistance métropolitaine et le régime de Pétain.



II. LES RÉCITS DE VOYAGE

Marco Polo *(vers 1254-1323) se rendit à la cour du Khan des Mongols en 1273. Ses observations et les témoignages recueillis par lui forment la matière du* **Livre des Merveilles.** *Les contemporains refusèrent de le croire et longtemps l'œuvre fut jugée fabuleuse : l'avance de la civilisation chinoise sur l'Occident ne scandalisait pas, elle faisait sourire. Pourtant, la Chine a connu, des siècles avant nous, la poudre et la boussole, le papier, l'imprimerie et même le papier-monnaie.*

LE PAPIER-MONNAIE DU GRAND KHAN

Marco Polo

En cette cité de Canbaluc[1], est la Seque[2] du grand Sire ; et est établie de telle manière qu'on peut bien dire que le grand Sire possède l'arcane* de l'alchimie parfaitement et selon raison, car il fait une monnaie comme je vais vous dire. Il fait prendre de l'écorce de ces mûriers dont les vers qui font la soie mangent les feuilles. Il y a tant de ces arbres que toutes les contrées en sont plantées et remplies. On prend une écorce fine et blanche qui se trouve entre le bois de l'arbre et la grosse écorce du dehors, et de cette écorce fine on fait comme du papier, mais tout noir. Et quand ces cartons sont faits, on les fait découper de cette manière : le plus petit vaut un demi-tournesol, un autre, un peu plus grand, vaut un tournesol ; un autre, un peu plus grand, vaut un demi-gros vénitien d'argent ; un autre, un gros vénitien d'argent ; un autre, cinq gros ; un autre, six gros ; un autre, dix gros ; un autre, un besant[3] d'or ; un autre, deux besants d'or ; un autre, trois besants d'or ; un autre, quatre besants ; un autre, cinq ; et ainsi jusqu'à dix besants d'or. Et tous ces cartons sont scellés du sceau du Seigneur. Et ainsi il en fait faire si grande quantité tous les ans, qui rien ne lui coûte, que tout le trésor du monde ne la paierait pas. Et quand ces cartons sont faits de la manière que je vous ai dit, il en fait faire tous ses paiements, et les fait distribuer à chacun dans toutes ses provinces, tous ses royaumes, toutes ses terres, partout où il a pouvoir et seigneurie. Et nul, pour autant qu'il s'aime, n'ose les refuser, car il serait aussitôt mis à mort. D'ailleurs, chacun les prend volontiers, parce que, où qu'ils aillent, sous la seigneurie du Grand Khan, ils dépensent ces cartons et font les paiements des

1. Pékin.
2. Hôtel des Monnaies.

3. Ancienne monnaie de l'empire byzantin.

◀ **Théodore de Bry et Lemoyne de Morgues,** *Brevis narratio,* 1563.
« J'ai vu des archipels sidéraux et des îles. »
(Rimbaud)

Miniature du *Livre des Merveilles*. L'interprétation des récits de Marco Polo donne lieu à certaines fantaisies. Les miniaturistes de l'époque représentent les navires voguant dans l'océan Indien, d'après des modèles occidentaux.

marchandises qu'ils achètent et qu'ils vendent, aussi bien que s'ils fussent de fin or. Ces cartons sont, de plus, si légers que celui qui vaut dix besants d'or n'en pèse pas un.

Sachez encore que tous les marchands qui viennent de l'Inde ou d'autres pays, avec de l'or, de l'argent, des pierres ou des perles, ne les osent vendre, en cette cité, à nul autre qu'au Seigneur. Et il a douze barons désignés à cet office, sages hommes et connaissant leur affaire, qui prisent la valeur des choses, et le Seigneur les fait payer bien largement avec ses cartons ; et les marchands les prennent très volontiers, car aucun autre ne leur donnerait autant, et ils sont payés tout de suite. De plus, avec cette monnaie, ils peuvent avoir tout ce qu'ils veulent et partout ; et elle est aussi plus légère à porter en voyage. De manière que le Seigneur achète tant de choses chaque année que son trésor est sans fin ; et il les paie d'une monnaie qui ne lui coûte rien, si vous avez bien compris. Enfin, plusieurs fois par an, il fait proclamer dans la cité que tous ceux qui ont de l'or, de l'argent, des perles et des pierres précieuses, les portent à la Seque où on les fera bien payer et largement. Et ils les portent volontiers, car ils ne trouveraient personne qui leur en donnât autant. Et en portent tant que c'est merveille. Et de cette manière le grand Sire a tout le trésor de ses terres.

Quand ces cartons se gâtent, bien qu'ils soient assez durables, on les porte à la Seque où on vous en donne de neufs en prenant trois pour cent de change. Mais si un baron ou une autre personne, quelle qu'elle soit, a besoin d'or ou d'argent ou de pierres ou de perles pour faire de la vaisselle ou autres riches choses, il va à la Seque et achète tout ce qu'il veut, en payant avec les cartons.

Maintenant que je vous ai conté la manière et la raison pour lesquelles le grand Sire doit avoir et a plus de trésors que tous ceux du monde, je vous parlerai des grands seigneurs qui, dans cette cité, dépendent du grand Sire.

MARCO POLO, *Le Livre de Marco Polo ou le Devisement du Monde*, éd. Albin Michel.

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez la disposition du texte.*
2. *Pourquoi la longue énumération des diverses valeurs du papier-monnaie (lignes 10-17) ?*
3. *Commentez la phrase : « Ces cartons sont, de plus, si légers que celui qui vaut dix besants d'or n'en pèse pas un » (lignes 28-29).*
4. *Pourquoi Marco Polo dit-il que « le grand Sire possède l'arcane de l'alchimie » (lignes 2-3) ?*
5. *Comparez les lignes 41 à 44 et 50 à 53.*
6. *Marco Polo comprend-il bien l'usage du papier-monnaie et le danger de la planche à billets ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

La monnaie de papier dans le monde occidental et en Chine. (Utilisez l'article* monnaie *dans l'*Encyclopœdia Universalis.*)

Exposé.

L'alchimie. (Consultez Serge Hutin,* L'Alchimie, *« Que sais-je ? ».)

Essai.

***Rendez compte du* Livre de Marco Polo.**

Bougainville *(1729-1811) s'intéressa au droit et aux mathématiques avant de servir dans l'armée au Québec puis d'organiser une expédition maritime autour du monde (1766-1769).*

Le récit de ce **Voyage autour du Monde** *(1771) accrédita le mythe du Paradis polynésien, où vivaient les « bons sauvages », restés à l'état de nature et donc exempts de mal. Ainsi les imaginait le XVIII^e siècle. Tahiti fut la Nouvelle Cythère : « Dans ce jardin d'Eden, écrivait Bougainville, un peuple nombreux jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui (...) Partout, nous voyons régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur. »*

Louis-Antoine de Bougainville

LES BELLES ET LE CUISINIER

A mesure que nous avions approché la terre, les insulaires avaient environné les navires. L'affluence des pirogues fut si grande autour des vaisseaux, que nous eûmes beaucoup de peine à nous amarrer au milieu de la foule et du bruit. Tous venaient en criant *tayo*, qui veut dire *ami*, et en nous donnant mille témoignages d'amitié ; tous demandaient des clous et des pendants d'oreilles. Les pirogues étaient remplies de femmes qui ne le cèdent pas, pour l'agrément de la figure, au plus grand nombre des Européennes et qui, pour la beauté du corps, pourraient le disputer à toutes avec avantage. La plupart de ces nymphes étaient nues, car les hommes et les vieilles qui les accompagnaient leur avaient ôté le pagne dont ordinairement elles s'enveloppent. Elles nous firent d'abord, de leurs pirogues, des agaceries où, malgré leur naïveté, on découvrit quelque embarras ; soit que la nature ait partout embelli le sexe d'une timidité ingénue, soit que, même dans les pays où règne encore la franchise de l'âge d'or, les femmes paraissent ne pas vouloir ce qu'elles désirent le plus. Les hommes, plus simples ou plus libres, s'énoncèrent bientôt clairement : ils nous pressaient de choisir une femme, de la suivre à terre, et leurs gestes non équivoques démontraient la manière dont il fallait faire connaissance avec elle. Je le demande : comment retenir au travail, au milieu d'un spectacle pareil, quatre cents Français, jeunes, marins, et qui depuis six mois n'avaient point vu de femmes ? Malgré toutes les précautions que nous pûmes prendre, il entra à bord une jeune fille, qui vint sur le gaillard d'arrière se placer à une des écoutilles* qui sont au-dessus du cabestan* ; cette écoutille était ouverte pour donner de l'air à ceux qui viraient. La jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait, et parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger phrygien* : elle en avait la forme céleste. Matelots et soldats s'empressaient pour parvenir à l'écoutille, et jamais cabestan ne fut viré avec une pareille activité.

Nos soins réussirent cependant à contenir ces hommes ensorcelés ; le moins difficile n'avait pas été de parvenir à se contenir soi-même. Un seul Français, mon cuisinier, qui, malgré les défenses, avait trouvé le moyen de s'échapper, nous revint bientôt plus mort que vif. A peine eut-il mis pied à terre avec la belle qu'il avait choisie qu'il se vit entouré par une foule d'Indiens qui le déshabillèrent dans un instant, et le mirent nu de la tête aux pieds.

Paul Gauguin (1848-1903), *Vairumati.*
« La femme sera toujours le danger de tous les paradis. »
(P. Claudel)

Il se crut perdu mille fois, ne sachant où aboutiraient les exclamations de ce peuple qui examinait en tumulte toutes les parties de son corps. Après l'avoir bien considéré, ils lui rendirent ses habits, remirent dans ses poches tout ce qu'ils en avaient tiré, et firent approcher la fille, en le pressant de contenter les désirs qui l'avaient amené à terre avec elle. Ce fut en vain. Il fallut que les insulaires ramenassent à bord le pauvre cuisinier, qui me dit que j'aurais beau le réprimander, que je ne lui ferais jamais autant de peur qu'il venait d'en avoir à terre.

BOUGAINVILLE, *Voyage autour du Monde sur la frégate La Boudeuse et la flûte* L'Étoile, éd. 10/18.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition du texte.*

STRUCTURES

2 *Qu'est-ce que « la franchise de l'âge d'or » (ligne 16) ?*

3 *Élucidez l'allusion : « telle que Vénus se fit voir au berger phrygien » (ligne 29).*

4 *Relevez les mots, expressions et jugements qui donnent à ce récit une couleur galante et légère, bien dans la manière du XVIII^e siècle.*

5 *Montrez que la matière savoureuse du récit ne libère pas l'écriture des conventions et de l'académisme :*
a) dans la scène de l'écoutille (lignes 23-31) ;
b) dans la scène du cuisinier (lignes 36-47).

SENS ET EFFETS

6 *Commentez le glissement de sens de « contenir » (ligne 32) à « se contenir » (ligne 33).*

7 *Que valent, selon vous, les réflexions morales de Bougainville ?*

8 *L'épisode justifie-t-il une vision idyllique du Paradis polynésien ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Le mythe des Mers du Sud : Diderot (Supplément au* Voyage de Bougainville*), Paul Gauguin, Pierre Loti, l'image publicitaire de Tahiti, etc.

Exposé.

Opposez aux mythes du XVIII^e siècle l'expérience ethnologique moderne (par exemple d'après* Tristes Tropiques *de Lévi-Strauss).

Exposé collectif.

Les grands navigateurs du XVIII^e siècle (Bougainville, Lapérouse, Cook, etc.).

Charles Darwin *(1809-1882) a publié en 1859 l'***Origine des Espèces :** *il y fondait scientifiquement le transformisme sur le principe de la sélection naturelle. C'est un des grands livres de l'histoire des sciences. L'auteur avait accumulé beaucoup plus tôt les observations et réflexions sur lesquelles il s'appuyait : en 1831-1836, durant cinquante-sept mois, il avait participé comme naturaliste à l'expédition du* Beagle.

Le Journal personnel qu'il avait alors tenu à son usage parut sous le titre : **Voyages d'un Naturaliste autour du Monde.**

LA MER PHOSPHORESCENTE

Charles Darwin

Un peu au sud de la Plata, par une nuit fort sombre, la mer présenta tout à coup un spectacle étonnant et admirable. La brise soufflait avec une assez grande violence et la crête des vagues, que l'on voit pendant le jour se briser en écume, émettait actuellement une splendide lumière pâle. La proue du navire soulevait deux vagues de phosphore liquide, et son sillage était laiteux. Aussi loin que la vue pouvait s'étendre resplendissaient les vagues et la réverbération était telle que le ciel, à l'horizon, nous paraissait enflammé, ce qui faisait un contraste saisissant avec l'obscurité qui régnait au-dessus de notre tête.

A mesure que l'on s'avance vers le sud, on observe de moins en moins la phosphorescence de la mer. Au large du cap Horn, je n'ai observé ce phénomène qu'une seule fois, et encore était-il loin d'être brillant. Cela provient probablement du petit nombre d'êtres organiques qui habitent cette partie de l'Océan. Après le mémoire si complet d'Ehrenberg sur la phosphorescence de la mer, il est presque superflu que je fasse de nouvelles remarques à ce sujet. Je puis ajouter cependant que les mêmes parcelles déchirées et irrégulières de matière gélatineuse décrites par Ehrenberg semblent causer ce phénomène aussi bien dans l'hémisphère austral* que dans l'hémisphère boréal*. Ces parcelles sont assez petites pour passer facilement à travers un tamis* très serré ; un assez grand nombre, toutefois, se distinguent facilement à l'œil nu. L'eau placée dans un verre donne des étincelles quand on l'agite ; mais une petite quantité d'eau placée dans un verre de montre est rarement lumineuse. Ehrenberg constate que ces parcelles conservent un certain degré d'irritabilité. Mes observations, dont la plupart ont été faites avec de l'eau puisée directement dans la mer phosphorescente, me conduisent à une conclusion différente. Je puis ajouter aussi que, ayant eu l'occasion de me servir d'un filet pendant que la mer était phosphorescente, je le laissai sécher en partie ; en m'en servant à

Le Breton : *L'Expédition de Dumont d'Urville dans l'Antarctique.*
Les navigateurs du XIX[e] siècle furent attirés par les terres Australes. Après l'expédition du Beagle le français Dumont d'Urville effectua uu voyage d'exploration dans l'Antarctique, de 1837 à 1840, sur l'Astrolabe et la Zélée.

nouveau, le lendemain soir, je m'aperçus qu'il émettait encore autant de lumière au moment où je le plongeai dans l'eau qu'au moment où il en était sorti la veille. Il ne me semble pas probable, dans ce cas, que les parcelles gélatineuses aient pu rester si longtemps vivantes. Je me rappelle aussi avoir conservé dans l'eau jusqu'à sa mort une méduse du genre *Dianœa;* cette eau devint alors lumineuse. Quand les vagues émettent une brillante lumière verte, je crois que la phosphorescence est due ordinairement à la présence de petits crustacés ; mais on ne peut mettre en doute que beaucoup d'autres animaux marins ne soient phosphorescents pendant leur vie.

Par deux fois, j'ai eu l'occasion d'observer des phosphorescences provenant de grandes profondeurs au-dessous de la surface de la mer. Près de l'embouchure de la Plata, j'ai vu quelques taches circulaires et ovales ayant de 2 à 4 mètres de diamètre, avec bords définis, et qui émettaient une lumière pâle, mais continue ; l'eau environnante ne donnait que quelques étincelles. L'aspect général de ces taches rappelait assez la réflexion de la lune ou d'un autre

corps lumineux, car les ondulations de la surface en rendaient les bords sinueux. Le navire, qui tirait 13 pieds d'eau, passa au-dessus de ces endroits brillants sans les troubler en rien. Nous devons donc supposer que quelques animaux s'étaient réunis à une profondeur plus grande que la quille du vaisseau.

Auprès de Fernando-Noronha, j'ai vu la mer émettre de véritables éclairs. On aurait dit un gros poisson nageant rapidement au milieu d'un fluide lumineux. Les matelots attribuent, en effet, ces éclairs à cette cause ; mais sur le moment cette explication ne fut pas de nature à me satisfaire à cause du nombre et de la rapidité des scintillements. J'ai déjà fait remarquer que ce phénomène se produit beaucoup plus souvent dans les pays chauds que dans les pays froids ; j'ai souvent pensé qu'un trouble électrique considérable dans l'atmosphère favorisait beaucoup sa production. Je crois certainement que la mer est plus lumineuse après que le temps a été pendant quelques jours plus calme qu'à l'ordinaire ; il est vrai que, pendant ce temps calme, un plus grand nombre d'animaux ont nagé près de la surface. L'eau chargée de parcelles gélatineuses se trouve à un état impur et l'apparence lumineuse se produit, dans tous les cas ordinaires, par l'agitation du fluide en contact avec l'atmosphère ; je serais donc disposé à penser que la phosphorescence est le résultat de la décomposition des parcelles organiques, procédé (on serait presque tenté de lui donner le nom de *respiration*) qui purifie l'Océan.

CHARLES DARWIN, *Voyages d'un Naturaliste autour du Monde,*
trad. Edm. Barbien, éd. La Farandole.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez la disposition du texte.*
2. *Montrez comment le premier paragraphe dit le spectacle mais n'en communique pas la merveille : le style est informatif et non expressif.*
3. *Dans quelle mesure le texte est-il un récit?*
4. *Faites la part de l'observation et de la déduction dans le texte.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.
Les phénomènes de luminescence biologique et météorologique (céphalopodes, aurore polaire).

Exposé.
La sélection naturelle.

◀ **Marc Chagall** (1887), *Autoportrait aux sept doigts.*
Sur le mur, près de la Tour Eiffel, le mot « Paris » en caractères hébraïques et, plus à droite, le mot « Russie », renvoyant à la vision de Vitebsk (ville natale du peintre) au milieu des nuages. Sur le chevalet, une peinture intitulée « A la Russie, aux ânes et à d'autres ».

III. LES CONFESSIONS ET LES AUTOBIOGRAPHIES

Saint Augustin *(354-430), Romain d'Afrique du Nord, se convertit à 32 ans au christianisme et devint en 395 évêque d'Hippone. Ses lettres, sermons et traités forment une œuvre immense de théologie doctrinale et d'apostolat* **(La Cité de Dieu, De la doctrine chrétienne).**

Les treize livres des **Confessions** *ont été rédigés entre 397 et 401. L'analyse intérieure y est orientée sur le rapport de l'homme à Dieu : absence de Dieu dans le péché (texte cité), sentiment incertain de Dieu dans l'inquiétude, présence reconnue de Dieu dans la vie de la grâce.*

Saint Augustin

VOLER POUR VOLER

Certes votre loi, Seigneur, condamne le larcin, une loi gravée dans le cœur des hommes, et que leur iniquité même n'abolit pas. Quel voleur accepte qu'on le vole ? Le riche n'admet pas l'excuse de l'indigence. Eh bien ! moi, j'ai voulu voler, et j'ai volé sans que la misère m'y poussât, rien que par insuffisance et mépris du sentiment de justice, par excès d'iniquité. Car j'ai volé ce que je possédais en abondance et de meilleure sorte. Ce n'est pas de l'objet convoité par mon vol que je voulais jouir, mais du vol même et du péché.

Il y avait dans le voisinage de notre vigne un poirier chargé de fruits qui n'avaient rien de tentant, ni la beauté ni la saveur. En pleine nuit (selon notre exécrable habitude nous avions prolongé jusque-là nos jeux sur les places), nous nous en allâmes, une bande de mauvais garçons, secouer cet arbre et en emporter les fruits. Nous en fîmes un énorme butin, non pour nous en régaler, mais pour le jeter aux porcs. Sans doute nous en mangeâmes un peu, mais notre seul plaisir fut d'avoir commis un acte défendu.

Voilà mon cœur, ô Dieu, voilà mon cœur dont vous avez eu pitié au fond de l'abîme. Qu'il vous dise maintenant, ce cœur que voilà, ce qu'il cherchait dans cet abîme, pour faire le mal sans raison, sans autre raison de le faire que sa malice même. Malice honteuse, et je l'ai aimée ; j'ai aimé ma propre perte ; j'ai aimé ma chute ; non l'objet qui me faisait choir, mais ma chute même, je l'ai aimée. O laideur de l'âme qui abandonnait votre soutien pour sa ruine, et ne convoitait dans l'infamie que l'infamie elle-même.

Saint AUGUSTIN, *Les Confessions*, trad. J. Trabuco, éd. Garnier-Flammarion.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez le texte et montrez-en la progression.*
2. *De quelle manière l'anecdote est-elle contée (détails retenus, fins recherchées) ?*
3. *Dans quelle mesure ce texte est-il personnel ?*
4. *Quelle est l'importance de la deuxième personne dans le passage ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Comparaison de textes.

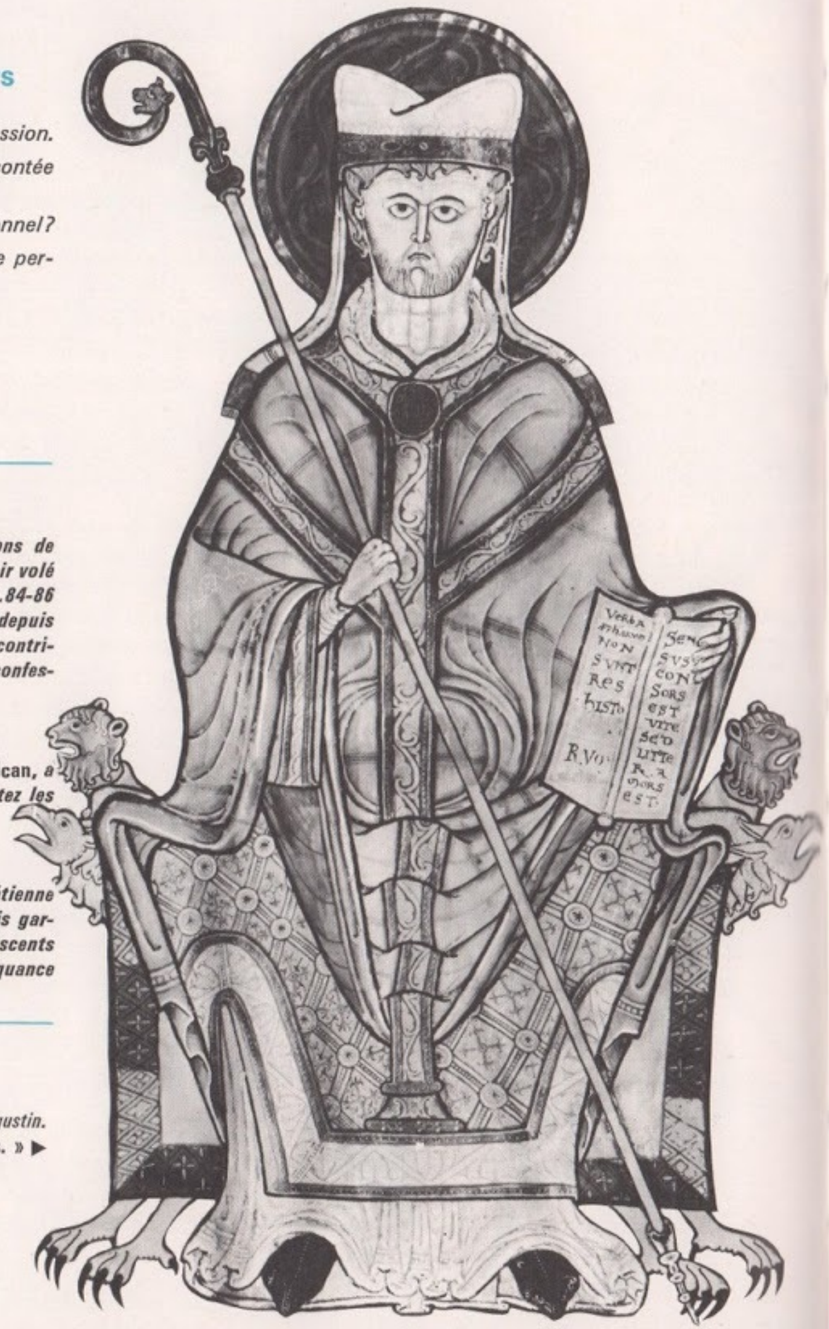
Comparez ce texte au passage des Confessions de Rousseau où celui-ci accuse une servante d'avoir volé un « ruban couleur de rose et argent » (II, p.84-86 dans l'éd. de la Bibliothèque de la Pléiade, depuis « La seule Mlle Pontal » jusqu'à « a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions »).

Exposé.

André Gide s'intéresse, dans* Les Caves du Vatican, *à l'acte gratuit. Expliquez-en le sens et confrontez les points de vue de Gide et d'Augustin.

Débat.

Saint Augustin donne une interprétation chrétienne du méfait commis par « une bande de mauvais garçons ». Ce comportement antisocial d'adolescents peut s'expliquer en termes humains : délinquance juvénile. Étudiez ce problème.



École Française du XII[e] siècle : *saint Augustin.* « Commentaires sur les psaumes. » ▶

Thérèse d'Avila *(1515-1582) réforma avec saint Jean de la Croix l'ordre du Carmel. Elle écrivit plusieurs ouvrages d'ascèse mystique :* **Le Chemin de la Perfection** *(1565),* **Le Château intérieur,** *et surtout évoqua sa Vie, sous le titre* **Le Livre des Miséricordes de Dieu.**

VISION DE NOTRE-SEIGNEUR

Thérèse d'Avila

Un jour de la fête de saint Paul, pendant la messe, je vis Notre-Seigneur dans sa Sainte Humanité tout entière, tel qu'on le peint ressuscité. Il m'apparut dans une beauté et une majesté incomparables, comme je vous l'ai écrit en particulier, mon Père, quand vous me fîtes un ordre formel de vous le raconter. J'avoue que ce ne fut pas sans peine, car on se trouve comme anéanti, tellement on se reconnaît impuissant à en parler. Je me suis exprimée alors de mon mieux, aussi je ne vois pas la nécessité d'en parler de nouveau ici. Mais je ne crains pas de le dire, n'aurions-nous pas d'autre spectacle pour charmer notre vue dans le ciel que celui de la grande beauté des corps glorifiés, et en particulier la Sainte Humanité de Notre-Seigneur Jésus-Christ, ce serait une gloire immense. Et cependant Notre-Seigneur ne se fait connaître ici-bas que d'une manière conforme à notre faiblesse ; que sera-ce au Ciel, où nous jouirons pleinement d'un si grand bien ?

Je n'ai jamais contemplé cette vision, quoique imaginaire, ni aucune autre, des yeux du corps, mais seulement des yeux de l'âme. Ceux qui le savent mieux que moi regardent la vision précédente comme plus parfaite que celle-ci ; celle-ci, à son tour, est bien au-dessus de celles qui frappent les yeux du corps. Ces dernières, disent-ils, sont les plus imparfaites ; c'est là où il peut y avoir le plus d'illusions du démon. Je ne pouvais le comprendre alors ; je désirais même contempler des yeux du corps cette vision dont le Seigneur me favorisait, afin que mon confesseur ne pût pas me dire que c'était une rêverie. Il m'arrivait, une fois la vision passée, et tout de suite après, de me demander si je n'avais pas été victime d'une illusion ; j'étais peinée d'en avoir parlé à mon confesseur, et craignais de l'avoir peut-être trompé. C'était un nouveau sujet de larmes. J'allais donc le trouver et lui confiais ma peine. Il me demandait si je lui avais dit les choses comme il m'avait semblé qu'elles étaient ou si j'avais voulu le tromper. Je lui répondais la vérité ; il me semblait que je ne mentais point ; je n'en avais eu nulle intention, et pour rien au monde je n'aurais affirmé une chose pour une autre. Il le savait bien d'ailleurs ; aussi, il cherchait à me tranquilliser. Pour moi, j'éprouvais tant de peine à aller lui parler de ces faveurs, que je ne comprends pas comment le démon eût pu me suggérer l'idée de les feindre pour me tourmenter ainsi moi-même.

Mais le Seigneur s'empressa tellement de me renouveler cette faveur, et de m'en montrer la vérité, que bientôt toute crainte d'illusion fut dissipée. Je vis alors combien j'avais été simple. Car je n'aurais jamais pu ni su, même après plusieurs années d'efforts, m'imaginer ou me figurer un spectacle aussi beau ; il dépasse par sa seule blancheur et son éclat tout ce que l'on peut concevoir ici-bas.

C'est un éclat qui n'éblouit pas ; c'est une blancheur pleine de suavité et une splendeur infuse qui charme délicieusement la vue, sans lui causer la moindre fatigue ; c'est une clarté qui nous illumine pour que nous puissions contempler cette beauté si divine. C'est une lumière qui diffère souverainement de celle d'ici-bas. Et, à mon avis, la clarté même du soleil perd tellement son lustre, quand on la compare à cette clarté et à cette lumière divine, que l'on ne voudrait plus ouvrir les yeux. Je compare la première à une eau limpide que nous voyons couler sur le cristal et dans laquelle se réfléchissent les rayons du soleil, et la seconde à une eau très trouble qui par un temps sombre coule sur le sol. Je ne dis pas qu'on voit alors un soleil ou que cette lumière soit semblable à celle du soleil. Mais cette lumière dont l'âme est inondée lui semble une lumière naturelle, et celle de l'astre qui nous éclaire lui paraît artificielle. C'est une lumière qui n'a point de nuit ; elle est toujours resplendissante et ne connaît point d'éclipse. Elle est telle enfin que le plus grand génie ne saurait, même après une longue vie, s'en former une idée. Dieu la donne d'une manière si subite, que s'il fallait ouvrir les yeux pour la voir, nous n'en aurions même pas le temps. Mais il importe peu que les yeux soient ouverts ou fermés ; quand le Seigneur le veut, nous la voyons, même malgré nous. Il n'y a pas de distraction, ni de résistance possibles ; nulle industrie, nulle diligence n'y saurait mettre obstacle. Je le sais par une longue expérience, comme je le dirai dans la suite.

Sainte Thérèse d'Avila, *Le Livre des Miséricordes de Dieu*,
Vie écrite par elle-même,
trad. Grégoire de Saint Joseph, éd. du Seuil.

◀ **Goya** (1746-1828), *sainte Thérèse.*
« Certitude, certitude, sentiment, joie, joie, paix, joie, joie, joie, pleurs de joie. »
(B. Pascal)

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Analysez la disposition du texte.*
2. *Élucidez l'argumentation qui établit la vérité de la vision.*
3. *Expliquez la phrase : « C'est là où il peut y avoir le plus d'illusions du démon » (lignes 21-22).*
4. *Commentez l'emploi de la négation dans le troisième paragraphe (lignes 39-68).*
5. *Étudiez les niveaux temporels du texte (passé du récit, présent et passé immédiat de la narration, et présent hors du temps, qui les réunit).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.
La lumière mystique. [***Consultez Mircéa Éliade,* Méphistophélès et l'Androgyne, *Gallimard, pp. 17-94; E. Renault,* Ste Thérèse et l'expérience mystique, *Seuil.***]

Débat.
Mysticisme et rationalisme.

Exposé.
Personnages de saintes ou de saints dans la piété populaire.

Mateo Aleman *(1547-1614) est l'auteur d'un grand roman,* **Guzman d'Alfarache.** *Guzman y raconte sa vie de « picaro » : fils naturel, page, gueux, mari trompé, mari complaisant, voleur, galérien. Or, cette vie de déclassé, d'anti-héros, est aussi exemplaire. La Contre-Réforme, dans sa résistance au protestantisme, insiste, en Espagne plus qu'ailleurs, sur la vanité de ce bas monde : vivre, c'est perdre toutes les illusions sur la vie terrestre pour trouver Dieu. Ce détrompement* **(desengaño)** *est enseigné par le narrateur à qui ses études de théologie et l'expérience ont donné une vaste culture. Le* **Guzman** *est une œuvre d'édification chrétienne. La confession y est sans doute fictive, puisque l'œuvre est romanesque, mais c'est bien la seule façon d'exprimer sans scandale cette vie contraire à la vie chrétienne, parabole du pécheur.*

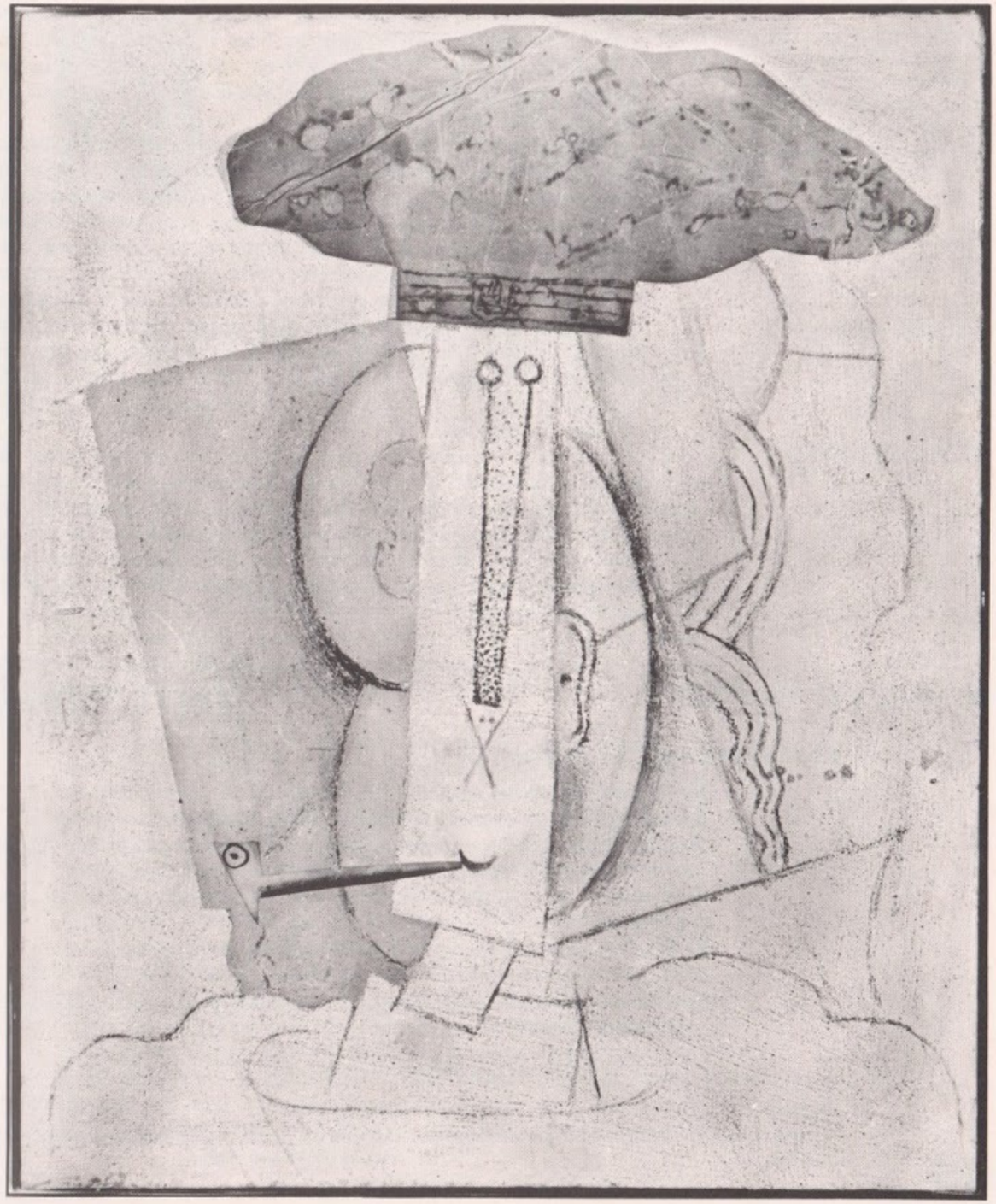
Guzman avait résolu de se faire prêtre pour le confort : après sept ans d'étude, il tombe amoureux d'une femme nommée Grâce, parce que la grâce de Dieu lui a manqué. De déchéance en déchéance, il ne trouvera la vraie grâce qu'au fond de l'abîme, ayant renoncé au monde.

Mateo Aleman

PERDU POUR UNE FEMME

L'amour m'avait enregistré dans ses écoles. Cette Grâce était mon recteur, sa grâce mon maître de classe et ses volontés toute mon étude. Je ne savais plus désormais que ce qu'elle voulait que je susse. Je commençais en riant cette poursuite et la finis en pleurant. Par forme de raillerie je leur demandai une bouchée du goûter, et en vérité elle me resta en travers de la gorge. Ce fut un poison qui m'ôta l'esprit et m'en priva pendant plus de trois mois. On parla de moi d'une étrange façon, le monde s'étonnant qu'un si fameux écolier voulût ainsi se perdre. Le recteur, touché de pitié quand il le sut, fit tous ses efforts pour y donner remède, mais cela ne servit qu'à aigrir le mal, car me voyant pressé de toutes parts et plus de ma passion que de toute autre chose, je n'y pus plus tenir, il me fallut crever.

Nos amours étaient fort avancées, les faveurs grandes, les espérances infinies car on me donnait la carte blanche puisque je la voulais épouser. Changeons les places et que le plus sage homme du monde se mette en la mienne : qu'il se trouve pris et lié en des chaînes aussi fortes, avec tant de sujets de se rendre pour vaincu qu'il se voie attaqué, traversé en son dessein et là-dessus, qu'il me conseille. Pour moi je ne sus point d'autre expédient que celui-là : j'oubliai tout pour ce que je pensai être le remède à mon mal. La mère me fit offre de sa maison et de son bien. Elle était femme connue dans le négoce, son hôtellerie bien achalandée, ses fournitures bonnes, elle y gagnait très bien sa vie ; j'en étais traité comme un prélat*, on prévenait mes désirs, mes habits étaient nets,



Picasso (1881-1974), *L'étudiant à la pipe.*
Sur la tête, une faluche, béret estudiantin d'autrefois. ▶

mon linge blanc et parfumé, j'étais regardé et respecté comme le maître du logis. Je voulus faire taire les mauvaises langues qui m'accusaient déjà de chose que si elle eût été vraie, peut-être ne me fussé-je point perdu comme je fis. Messieurs, qu'il ne vous en déplaise, je me mariai.

Ne fut-ce pas à moi rendre un joli compte de tant d'études, de tant de lettres acquises et de tant de science? Et sur le point de prendre mes ordres et mes degrés, et à trois jours de là de monter en chaire, au moins, car je l'eusse pu et il n'y avait personne qui ne portât ce jugement sur moi! Voilà, monté au sommet de mes travaux et de mes peines, lorsque j'en devais recevoir la récompense et le repos je retournai de nouveau, comme un autre Sisyphe à remonter mon rocher. Je considère maintenant ce que je considérai mainte fois alors, comme Dieu sait facilement renverser les desseins des hommes. Comme l'autel préparé, le bûcher dressé, Isaac monté dessus, le glaive tiré, le bras levé déchargeant déjà le coup, il empêche l'exécution!

Guzman, Guzman! Que sont devenues tant de veilles, tant de sollicitudes, tant de levers au petit matin, un si grand temps mis aux écoles, tant d'actes, tant de degrés et tant de prétentions? Je vous ai déjà dit de mon jeune temps que le tout en vint aboutir dans une hotte et je vous dis maintenant que tous ceux de ma sorte viennent à fondre en une hôtellerie : Dieu veuille encore qu'ils en demeurent là!

MATEO ALEMAN, *Guzman d'Alfarache*, trad. M. Molho, II[e] partie, Livre III, ch. IV, dans *Romans picaresques espagnols*, Bibliothèque de la Pléiade.

ÉTUDE DU TEXTE

STRUCTURES, SENS ET EFFETS

1. *Résumez cette fin de chapitre.*
2. *Que savons-nous des trois mois qui précèdent le mariage de Guzman?*
3. *Expliquez les expressions : « hôtellerie bien achalandée » (ligne 23) et « viennent à fondre en une hôtellerie » (ligne 48). (Utilisez le dictionnaire de Littré.)*
4. *Commentez les phrases « Je voulus faire taire les mauvaises langues (...) Je me mariai » (lignes 27-30).*
5. *Expliquez et commentez les comparaisons avec Sisyphe et Isaac.*
6. *A qui s'adresse réellement le dernier paragraphe (lignes 43-49)?*
7. *Existe-t-il des indices qui distinguent ce texte romanesque des textes véritablement autobiographiques?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.
Le roman picaresque espagnol et la Contre-Réforme.

Débat.
Le mariage et le célibat dans la tradition catholique romaine. Problèmes actuels.

Jean-Jacques Rousseau *(1712-1778) avait choisi pour devise :* **Vitam impendere vero,** *« faire dépendre sa vie de la vérité ». Il a cherché dans sa vie et son œuvre l'authenticité, c'est-à-dire l'évidence intérieure et personnelle de la vérité. C'est pourquoi ses* **Confessions** *affirment la valeur universelle de la singularité authentique. A la différence des auteurs chrétiens, il veut tout dire sans crainte du scandale ni de l'orgueil, car le consentement à soi-même fonde l'évidence. Rousseau ne se montre pas pour se montrer, mais pour se retrouver, pour coïncider avec lui-même, être dans la plénitude.*

« JE FORME UNE ENTREPRISE QUI N'EUT JAMAIS D'EXEMPLE »

Jean-Jacques Rousseau

Intùs, et in Cute[1].

1. Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.

2. Moi seul. Je sens mon cœur et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jetté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

3. Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voila ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savois être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là.*

1. Intérieurement et dans la peau.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les Confessions*, Livre I.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Montrez la disposition et la progression du texte.*

STRUCTURES

2 *Aux mots « je viendrai ce livre à la main », l'édition de la Pléiade donne la note suivante : « A la fin de la* Lettre à Christophe de Beaumont, *écrite à l'automne de 1762, Rousseau se déclare persuadé que si l'Archevêque de Paris et lui pouvaient comparaître devant un Tribunal équitable, lui « avec* [son] *livre » (*La Profession de foi*...), c'est Christophe de Beaumont qui serait déclaré coupable ! Mais dans ses dernières années, il interjette appel devant Dieu. Cf. déjà à l'avant-dernier paragraphe de la grande lettre à Saint-Germain du 26 février 1770 : « J'envie la gloire des martyrs. Si je n'ai pas en tout la même foi qu'eux, j'ai la même innocence et le même zèle, et mon cœur se sent digne du même prix » (*Corresp. Gén., *i. XIX, p. 261) ».*
Dans quelle mesure une telle note nous sert-elle à mieux comprendre le texte?

3 *Dans la perspective eschatologique (celle du Jugement Dernier) où Rousseau se place, commentez la phrase : « Je viendrai ce livre à la main ».*

4 *Quel est la fonction de l'appel à l'Être éternel (lignes 21 et suivantes)?*

SENS ET EFFETS

5 *Commentez cette proposition : « et dont l'exécution n'aura point d'imitateur » (lignes 1-2).*

6 *Établissez le sens du mot* nature *dans le contexte.*

7 *Précisez le sens de la phrase : « Je sens mon cœur et je connais les hommes » (ligne 5).*

8 *Éclairez les références chrétiennes de l'affirmation finale : « qu'un seul te dise, s'il l'ose : je fus meilleur que cet homme-là » (ligne 26) et montrez l'importance des mots « s'il l'ose ».*

9 *Indiquez ce qui sépare Rousseau d'un Benvenuto Cellini (citation, p. 303).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Les* Confessions *de Jean-Jacques Rousseau.

Exposé.

Les autres écrits autobiographiques de Rousseau.

Comparaison de textes.

Comparez ce préambule au début de l'introduction plus longue écrite sur le feuillet préliminaire du manuscrit de Neuchâtel (éd. citée, pp. 1148-1155).

Essai.

La rubrique du cœur dans un hebdomadaire a-t-elle le caractère de confessions? Étudiez un échantillon sur plusieurs semaines.

Chateaubriand *(1768-1848), voyageur, diplomate, politicien et surtout homme de lettres, a beaucoup varié dans sa conduite et ses idées. Ses livres traduisent un moment fugitif, incomplet de sa sensibilité :* **Atala, René, La Vie de Rancé, De Buonaparte et des Bourbons...** *En rédigeant ses* **Mémoires,** *il a dû créer son personnage : long travail d'écriture et d'imagination, au terme duquel l'autobiographie est autant fiction que vérité.*

RÉCAPITULATION DE MA VIE

François-René de Chateaubriand

Vous m'avez vu naître ; vous avez vu mon enfance, l'idolâtrie de ma singulière création dans le château de Combourg, ma présentation à Versailles, mon assistance à Paris au premier spectacle de la Révolution. Dans le nouveau monde, je rencontre Washington ; je m'enfonce dans les bois ; le naufrage me ramène sur les côtes de ma Bretagne. Arrivent mes souffrances comme soldat, ma misère comme émigré. Rentré en France, je deviens l'auteur du *Génie du christianisme*. Dans une société changée, je compte et je perds des amis. Bonaparte m'arrête et se jette, avec le corps sanglant du duc d'Enghien, devant mes pas ; je m'arrête à mon tour, et je conduis le grand homme de son berceau en Corse à sa tombe, à Sainte-Hélène. Je participe à la Restauration et je la vois finir.

Ainsi la vie publique et privée m'a été connue. Quatre fois j'ai traversé les mers ; j'ai suivi le soleil en Orient, touché les ruines de Memphis, de Carthage, de Sparte et d'Athènes ; j'ai prié au tombeau de saint Pierre et adoré sur le Golgotha. Pauvre et riche, puissant et faible, heureux et misérable, homme d'action, homme de pensée, j'ai mis ma main dans le siècle, mon intelligence au désert ; l'existence effective s'est montrée à moi au milieu des illusions, de même que la terre apparaît aux matelots parmi les nuages. Si ces faits répandus sur mes songes, comme le vernis qui préserve des peintures fragiles, ne disparaissent pas, ils indiqueront le lieu par où a passé ma vie.

Dans chacune de mes trois carrières je m'étais proposé un but important : voyageur j'ai aspiré à la découverte du monde polaire ; littérateur, j'ai essayé de rétablir le culte sur ses ruines ; homme d'État je me suis efforcé de donner aux peuples le système de la monarchie pondérée, de replacer la France à son rang en Europe, de lui rendre la force que les traités de Vienne lui avaient fait perdre ; j'ai du moins aidé à conquérir celle de nos libertés qui les vaut toutes, la liberté de la presse. Dans l'ordre divin, religion et liberté ; dans l'ordre humain, honneur et gloire (qui sont la génération humaine de la religion et de la liberté), voilà ce que j'ai désiré pour ma patrie.

L'auteur affamé.
Caricature sur le ralliement de Chateaubriand aux Bourbons.

Des auteurs français de ma date, je suis quasi le seul qui ressemble à ses ouvrages : voyageur, soldat, publiciste*, ministre, c'est dans les bois que j'ai chanté les bois, sur les vaisseaux que j'ai peint l'Océan, dans les camps que j'ai parlé des armes, dans l'exil que j'ai appris l'exil, dans les cours, dans les affaires, dans les assemblées que j'ai étudié les princes, la politique et les lois.

Les orateurs de la Grèce et de Rome furent mêlés à la chose publique et en partagèrent le sort ; dans l'Italie et l'Espagne de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, les premiers génies des lettres et des arts participèrent au mouvement social : quelles orageuses et belles vies que celles de Dante, de Tasse, de Camoëns, d'Ercilla, de Cervantès! En France anciennement, nos cantiques et nos récits nous parvenaient de nos pèlerinages et de nos combats ; mais à compter du règne de Louis XIV, nos écrivains ont trop souvent été des hommes isolés dont les talents pouvaient être l'expression de l'esprit, non des faits de leur époque.

Moi, bonheur ou fortune, après avoir campé sous la hutte de l'Iroquois et sous la tente de l'Arabe, après avoir revêtu la casaque du sauvage et le cafetan* du Mamelouck, je me suis assis

à la table des rois, pour retomber dans l'indigence. Je me suis mêlé de paix et de guerre ; j'ai signé des traités et des protocoles* ; j'ai assisté à des sièges, des congrès et des conclaves*, à la réédification et à la démolition des trônes ; j'ai fait de l'histoire, et je la pouvais écrire : et ma vie solitaire et silencieuse marchait au travers du tumulte et du bruit avec les filles de mon imagination, Atala, Amélie, Blanca, Velléda, sans parler de ce que je pourrais appeler les réalités de mes jours, si elles n'avaient elles-mêmes la séduction des chimères. J'ai peur d'avoir eu une âme de l'espèce de celle qu'un philosophe ancien appelait une maladie sacrée.

Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, nageant avec espérance vers une rive inconnue.

CHATEAUBRIAND,
Mémoires d'Outre-Tombe.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

1 *Analysez la disposition générale du texte.*

STRUCTURES

2 *Montrez le jeu d'oppositions binaires sur lequel se fonde l'argumentation du texte.*

3 *La conception de l'écrivain dans laquelle Chateaubriand se reconnaît (lignes 35-63) est-elle à sa place ici?*

SENS ET EFFETS

4 *Faites l'analyse contrastée des deux premières phrases (lignes 1-6).*

5 *Pourquoi « le naufrage me ramène » (ligne 5) et non* je fais naufrage*?*

6 *Commentez l'emploi du verbe* arrêter *(lignes 9 et 10).*

7 *Analysez les effets cumulés dans la phrase : « Quatre fois j'ai traversé les mers... sur le Golgotha » (ligne 13-16).*

8 *La vanité de l'auteur choquerait si elle ne se construisait et ne se dérobait dans une démarche de pensée et d'écriture très complexe. Montrez-le dans l'avant-dernier paragraphe (lignes 51-63).*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Lisez une partie des* Mémoires d'Outre-Tombe *et dites en quoi le livre peut encore retenir votre attention.

Débat.

Le rôle de l'écrivain selon Chateaubriand (son point de vue est-il historiquement fondé ? encore valable aujourd'hui ?).

Essai.

***Comparez les propos de Chateaubriand, de Rousseau, de Sartre dans* Les Mots *et de Malraux dans les* Anti-mémoires.**

Recherche de groupe.

Le roman autobiographique permet-il une plus grande authenticité que l'autobiographie avouée ? Comparez entre elles dans chacun de ces genres deux œuvres de Stendhal ou de Gide, Céline, etc.

Jean-Paul Sartre *(né en 1905) a publié en 1964* **Les Mots,** *pour comprendre les bases de son intellectualisme, expliquer son évolution depuis une philosophie universitaire idéaliste jusqu'à une pensée matérialiste consciente de l'enracinement politique de toute pensée. Cette autobiographie précisément orientée est brève et simple, et c'est l'un de ses meilleurs livres.*

Jean-Paul Sartre

AU MILIEU DES LIVRES

J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute : au milieu des livres. Dans le bureau de mon grand-père, il y en avait partout ; défense était faite de les épousseter sauf une fois l'an, avant la rentrée d'octobre. Je ne savais pas encore lire que, déjà, je les révérais, ces pierres levées : droites ou penchées, serrées comme des briques sur les rayons de la bibliothèque ou noblement espacées en allées de menhirs, je sentais que la prospérité de notre famille en dépendait. Elles se ressemblaient toutes, je m'ébattais dans un minuscule sanctuaire, entouré de monuments trapus, antiques, qui m'avaient vu naître, qui me verraient mourir et dont la permanence me garantissait un avenir aussi calme que le passé. Je les touchais en cachette pour honorer mes mains de leur poussière mais je ne savais trop qu'en faire et j'assistais chaque jour à des cérémonies dont le sens m'échappait : mon grand-père — si maladroit, d'habitude, que ma mère lui boutonnait ses gants — maniait ces objets culturels avec une dextérité d'officiant*. Je l'ai vu mille fois se lever d'un air absent, faire le tour de sa table, traverser la pièce en deux enjambées, prendre un volume sans hésiter, sans se donner le temps de choisir, le feuilleter en regagnant son fauteuil, par un mouvement combiné du pouce et de l'index puis, à peine assis, l'ouvrir d'un coup sec « à la bonne page » en le faisant craquer comme un soulier. Quelquefois je m'approchais pour observer ces boîtes qui se fendaient comme des huîtres et je découvrais la nudité de leurs organes intérieurs, des feuilles blêmes et moisies, légèrement boursouflées, couvertes de veinules noires, qui buvaient l'encre et sentaient le champignon.

JEAN-PAUL SARTRE, *Les Mots,* éd. Gallimard.

ÉTUDE DU TEXTE

DISPOSITION

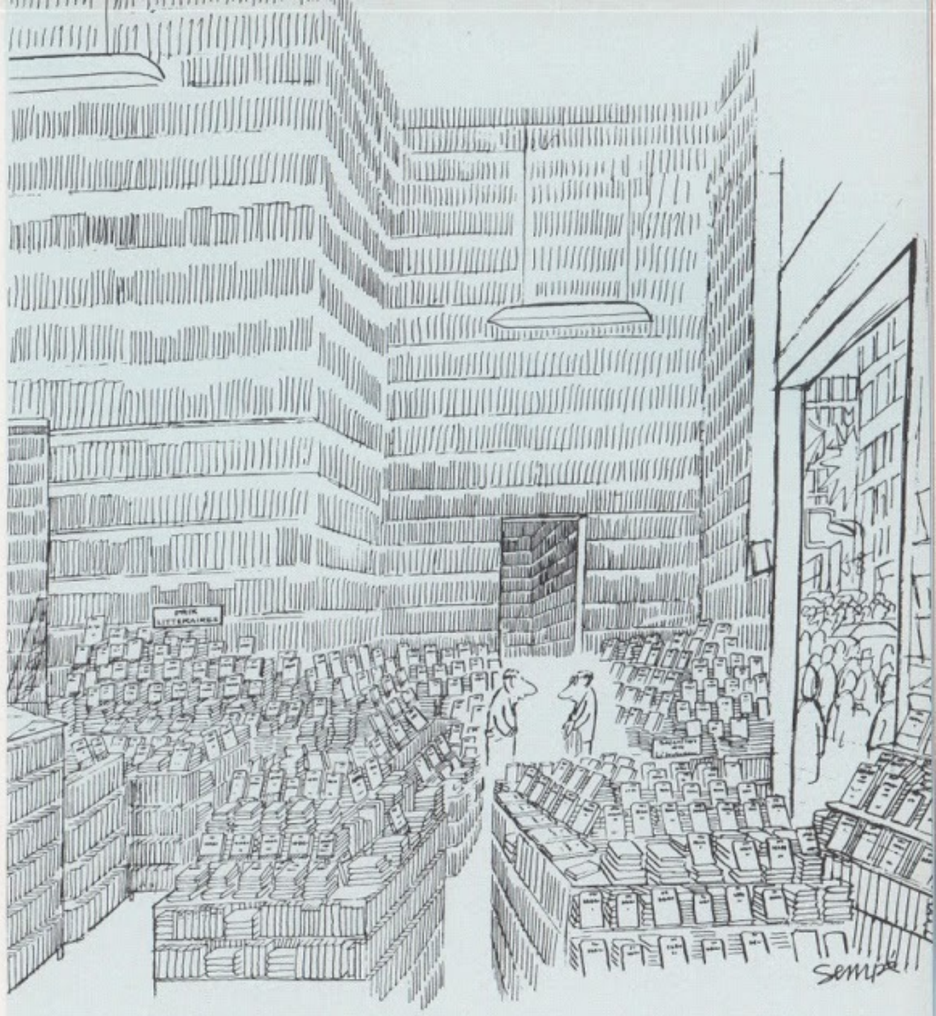
1 *Analysez la disposition du texte.*

STRUCTURES

2 *Quel est le ton de la première phrase ?*

3 *Relevez et commentez l'imagerie religieuse.*

4 *Montrez l'ambivalence du sentiment de Sartre à l'égard des livres.*



— « Je vous envie beaucoup. J'aurais tellement voulu faire comme vous, un livre. Avoir l'impression de sortir de la masse ».

SENS ET EFFETS

5 *Comparez la tournure « défense était faite » (ligne 3) à « il était défendu » ou « mon père défendait ».*

6 *Commentez l'expression « une fois l'an » (ligne 3).*

7 *Relevez les détails de réalisme quotidien.*

8 *Que suggèrent les images de la dernière phrase (lignes 22-26) ?*

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Sartre et la littérature.

Essai.

Le livre comme trésor et comme outil. (Problème historique de la rareté et de l'usage du livre ; problème contemporain de l'objet à statut social.)

le cinéma

Introduction générale

Objectifs

Le travail qui suit n'a la prétention, ni d'être une histoire du cinéma, ni d'envisager d'une façon exhaustive tous les problèmes qui se posent à propos de la cinématographie, que ce soit sur le plan théorique ou sur le plan pratique[1].

Il ne prétend pas non plus apporter des renseignements qui permettraient de répondre sans coup férir à des jeux télévisés.

Il se propose simplement et de façon modeste d'aider les élèves à améliorer les discussions de ciné-clubs, à analyser les diverses composantes d'un film, à tenter une approche du langage cinématographique, bref à porter un regard critique sur le film (quel qu'il soit), non pour le détruire, mais afin de mieux le vivre; car, ainsi que le dit B. Brecht[2] :

« Si l'on veut arriver à la jouissance artistique, il ne suffit jamais de vouloir consommer confortablement et à peu de frais le résultat d'une production artistique; il est nécessaire de prendre sa part de la production elle-même, d'être soi-même à un certain degré productif, de consentir une certaine dépense d'imagination, d'associer son expérience propre à celle de l'artiste, ou de la lui opposer, etc. (...) L'œuvre d'art n'apprend pas seulement à observer avec justesse, avec profondeur, en totalité, et avec du plaisir, l'objet précis que l'on modèle, mais aussi d'autres objets. Elle apprend à observer, *en général.* »

Il se propose aussi et surtout d'aider les candidats aux baccalauréats à traiter les sujets d'examen touchant de près ou de loin au cinéma. Il pourrait aussi être un point de départ pour différents « ateliers de recherche » qui trouveront leur place dans le temps libéré par les « 10 % ».

Le choix des films

Le choix des films n'est ici ni exhaustif, ni limitatif. Il ne correspond à aucune ligne de conduite précise, sinon que les films en question peuvent être intéressants à tel ou tel titre, *indépendamment de leur valeur ou non-valeur intrinsèque.*

Il est bien connu que vouloir voir *un* film (et pas seulement « aller au cinéma ») pose un problème difficile à résoudre. La distribution des films est fluctuante : un film paraît sur les écrans, disparaît pendant des mois ou des années pour ne réapparaître que plus tard. De surcroît, la province est, hélas, défavorisée par rapport à la région parisienne. C'est pourquoi nous avons, dans toute la mesure de nos possibilités, proposé des grilles de recherches suffisamment générales pour pouvoir s'appliquer à n'importe quel film — les œuvres précises ne figurant qu'à titre purement indicatif.

1. On pourra, pour ces deux domaines, se reporter à l'ouvrage de C. Metz : *Langage et cinéma* (Larousse), à celui de N. Burch : *Praxis du cinéma* (Gallimard). et à celui de Marcel Martin, *Le langage du cinéma,* éd. du Cerf, 1962.
2. B. Brecht : *Écrits sur la littérature et l'art* cité par R. Demarcy in *Éléments d'une sociologie du spectacle* (10/18), pp. 340, 341.

C'est aussi pourquoi nous conseillons d'utiliser le plus souvent possible les films programmés à la télévision — avec les inconvénients majeurs que cela présente : c'est-à-dire impossibilité de voir le film plusieurs fois ; noir et blanc la plupart du temps ; peu ou pas de films en version originale; taille de l'image, etc. ; mais avec aussi un avantage certain en ce qui concerne la recherche : la possibilité de prendre des notes en cours de projection. Il va bien entendu de soi que *tous* les films sont utilisables.

Instruments de travail

On pourra utiliser avec grand profit les scénarios, découpages intégraux et iconographie originale du périodique mensuel *l'Avant-Scène Cinéma*[1], ainsi que les revues et les ouvrages spécialisés.

Revues :

Cinéma XX, Écran XX et *Positif* traitent de l'actualité cinématographique et présentent des dossiers (monographies, études thématiques, études de la production cinématographique d'un pays, etc.).

Les Cahiers du cinéma, et une nouvelle revue, *Çà,* d'un accès beaucoup plus difficile, s'occupent surtout des problèmes théoriques ou politiques posés par le cinéma.

On pourra trouver des bases de travaux de recherche (distribution, « genres » cinématographiques) dans *Une semaine de Paris-Pariscop,* dans *l'Officiel des spectacles,* ainsi que dans *Télérama.*

Ouvrages :

Les éditions Seghers proposent une série importante de monographies de metteurs en scène : *Cinéma d'aujourd'hui.*

Pour le domaine historique, on utilisera trois ouvrages capitaux de Georges Sadoul : *Histoire du cinéma mondial* (Flammarion), *Dictionnaire des cinéastes* (Seuil), et *Dictionnaire des films* (Seuil); et celui de Roger Boussinot : *L'encyclopédie du cinéma par l'image* (Bordas).

« QUAND JE FAIS UN FILM »

Quand je fais un film, je me sers d'un appareil capable de transporter mon public d'un extrême à l'autre : je peux le faire rire, crier d'effroi, croire aux légendes, s'indigner, se choquer, s'encanailler ou s'ennuyer. Je suis un trompeur ou un illusionniste (dans ce cas, lorsque le public a conscience de la supercherie). Je mystifie, grâce au plus sérieux et au plus étonnant des appareils magiques.

Faire des films, c'est descendre, par ses plus profondes racines, jusque dans le monde de l'enfance...

INGMAR BERGMAN, *Dossiers du cinéma*, éd. Casterman.

1. *L'Avant-Scène,* 27 rue Saint-André-des-Arts, Paris 75006.

PREMIÈRE PARTIE

Les techniques du cinéma

I. LE PLEIN AIR ET LE STUDIO

1. LUMIÈRE ET DÉCOR

Dès son invention (1895), le cinéma a utilisé le plein air, enregistrant la « nature sur le vif ».

Les premières formations d'opérateurs, lancées par Louis Lumière à travers le monde, créèrent ainsi les actualités et le documentaire[1].

Aux alentours de 1900, Georges Méliès construit à Montreuil « l'atelier de poses », ancêtre des studios :

« L'atelier de poses est l'alliance de l'atelier du photographe et de la scène théâtrale. Le soleil, qui est sa seule source lumineuse, pénètre par le toit et les murailles de verre : on diffuse son éclairage par des velums.[2] »

A partir de ce moment-là, le cinéma va utiliser de façon concomitante ces deux modes de tournage. La lumière, les paysages et un espace relativement vacant vont contribuer à la naissance et à l'essor de Hollywood. Le tournage dans les studios californiens aboutira à des résultats étonnants : reconstitution de villes entières, mélange des styles à l'intérieur d'un même studio, extérieurs entièrement « refaits » :

— paysages de montagnes dans *Seven brides for seven brothers* (« Les sept femmes de Barberousse »), comédie musicale de Stanley Donen (1954);

— paysages écossais dans *Brigadoon,* comédie musicale de Vincente Minelli (1954).

1. Voir le film de montage de Jean Chapot : *Les Années-Lumière* (1970).
2. Déclaration de G. Méliès, dans Georges Sadoul : *Histoire du cinéma mondial,* Flammarion, éd. de 1971, p. 29.

◄ Le plein air reconstitué en studio : tournage de la « scène du balcon » de *Roméo et Juliette* (Franco Zeffirelli, 1967)

Le « plein air » : *Première course cycliste* (1901) ►

1

2

3

1 Le plein air reconstitué (le Passé) : architecture et sculpture égyptiennes en « carton ». Tournage des *Dix Commandements* (version de 1956 en Technicolor et Vistavision de Cecil B. de Mille)

2 Le plein air reconstitué (le Futur) : inondation criminelle dans une ville futuriste. Tournage de *Métropolis* (Fritz Lang, 1926)

3 Le plein air reconstitué : géographie onirique : l'Écosse dans *Brigadoon* (1954), comédie musicale de Vincente Minelli (au centre Cyd Charisse et Gene Kelly)

AMEUBLEMENT ET CARACTÈRE

La question primordiale est de savoir ce que nous entendons par « le décor ».

Est-ce que pour le réalisateur, le décor se compose de quatre murs, ou ne devient-il décor qu'après avoir été complètement meublé ?

Cette question est importante.

Ici, en Amérique (en dehors de toute logique) la fonction principale du chef-décorateur ou « Art-Director » est de dessiner le décor, en fonction du découpage et de superviser la construction de ce décor.

L'ameublement est, en général, assuré par le Département des meubles et accessoires.

L' « Art-Director », peut-être le nom de « Scene Designer » lui conviendrait mieux (dessinateur, « projeteur » de décors), n'a la haute main sur la finition de l'ameublement que s'il s'agit des films « Série A », seulement.

Pour moi, réalisateur, l'ameublement est plus important que les quatre murs actuels, car l'ensemble du mobilier ou bien certains détails doivent refléter le caractère de celui qui est censé habiter le décor. Il est certain qu'un personnage de caractère « moderne » n'habiterait pas une pièce meublée en ancien, tandis qu'une vieille dame de type « victorien » ne vivrait pas parmi les sièges chromés, les meubles ultra-modernes.

Par contre, un seul meuble ancien, dans un intérieur, par ailleurs absolument moderne, ou bien une peinture sur le mur, peuvent renseigner le spectateur sur le caractère intime de la personne qui habite cet intérieur.

Un exemple : je dois montrer un vieillard, complètement décrépit, veilleur de nuit dans une usine où il fait sa ronde de « pointage », monotone et régulière. Lorsqu'il vient se reposer dans son petit cagibi pauvrement meublé et qu'il s'affale dans un fauteuil usagé, il me suffit de montrer, en gros plan, un petit rayonnage au mur, avec dessus « Le Capital » de Marx et les écrits de Lénine, pour révéler qu'il n'est pas un vieil homme complètement usé, mort pour la vie du monde, mais qu'il s'intéresse toujours au pourquoi et au comment de la marche de ce monde.

Par contre, si je fais voir, sur ce même rayonnage, une Bible de saint Thomas d'Aquin, je montre, sans aucunement changer l'action et sans ajouter un mètre au film, que le même veilleur de nuit est tout à fait différent, qu'il est un homme profondément croyant.

FRITZ LANG, cité par LÉON BARSACQ,
Le Décor de film, éd. Seghers, 1970, p. 189.

UNE MUSIQUE PÉTRIFIÉE

Mon expérience d'architecte, puis de décorateur de théâtre fut assez brève mais dura suffisamment pour que le trait fondamental du processus de la création des volumes dans l'espace me fût révélé.

Ce n'est pas sans raison que l'on appelle l'architecture « la musique pétrifiée ». Qu'il s'agisse de la composition des ensembles, de l'harmonie des masses juxtaposées, de l'ordonnance mélodique des formes ou du martèlement rythmique des détails, on se trouve en présence d'une « danse » . C'est la même danse qui est à l'origine des créations musicales ou picturales, c'est encore elle qui préside au « montage cinématographique ».

Les volumes et les vides, les césures, ménagés entre eux, les taches de lumière et les trous d'ombre, les accumulations de masses, et les détails se répandent en trilles, précèdent sous forme d'ébauche sur le papier, de taches, de lignes, d'intersections, cette envolée de visions dans l'espace qui est destinée à être réalisée, en matériaux durables ou éphémères.

Quel que soit le lieu que représente un décor, il faut toujours se rappeler, que c'est d'abord un « lieu scénique », qui doit exprimer, dévoiler nos intentions profondes.

Dans ce but vous pouvez démonter les murs, les incliner, les percer comme vous le désirez.

Rien n'est intangible, il n'existe pas et ne doit pas exister de décors immuables (tout au moins tant que le travail n'est pas terminé et que la forme définitive n'est pas arrêtée). Par contre, il ne faut désarticuler un décor qu'en partant d'une nécessité fonctionnelle et non pas dans un but d'originalité ou d'esthétisme. Les déformations ne peuvent être admises que si elles expriment telle ou telle de nos intentions.

S.M.EISENSTEIN, cité par LÉON BARSACQ, *Le Décor de film*, éd. Seghers, 1970.

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Il est difficile de voir en salle les films qui viennent d'être cités, mais, en utilisant les films d'aventures américains diffusés par la télévision le dimanche après-midi sur la 2e chaîne, vous essaierez de découvrir l'intérêt que peut présenter le « carton-pâte », lorsque son emploi est totalement assumé par le metteur en scène.

Quel rôle peut-il jouer sur le plan plastique ? Quelle influence peut-il avoir sur la mise en scène ? Sur le genre cinématographique en question ?

Essai.

Le cinéma, art de l'illusion.

1

2. LE TRUQUAGE

Le tournage en studio exige l'utilisation d'un certain nombre de truquages afin de créer l'illusion. La « transparence » est (ou était) dans le cinéma hollywoodien le plus fréquent de ces truquages.

Transparence :

« Projection d'un film sur un écran transparent, servant de décor devant lequel évoluent les personnages réels. » (Petit Robert)

A cause des bavures d'une image sur l'autre, ce procédé donne des résultats assez laids : *Les Dix Commandements* de Cecil B. de Mille (1956); *Les Dents du Diable* de Nicholas Ray (1960).

RECHERCHES ET ESSAIS

Il serait intéressant de se demander si l'emploi systématique du truquage dans certaines œuvres n'aboutit pas à une vision personnelle de l'univers représenté et recréé. Vous tenterez de répondre à la question à l'aide des **Oiseaux** ***d'Alfred Hitchcock, (1963) ou de*** **King-Kong** ***(1932).***

STUDIO OU DÉCOR NATUREL?

Pour les films fantastiques, sans hésitation : le studio, aussi *l'Année dernière à Marienbad* aurait dû être tourné entièrement en studio...

L'exactitude et le réalisme se retrouvent plus facilement au studio, car on peut choisir et condenser les éléments épars dans la réalité. J'estime, d'autre part, que la possibilité d'avoir les murs mobiles est une facilité pour le tournage dans les petits décors, et les résultats sont beaucoup moins factices que les plans obligatoirement tournés avec « les courts-foyers », par suite du manque de recul dans les décors « naturels »...

ALAIN RESNAIS, cité par LÉON BARSACQ,
Le Décor de film, éd. Seghers, 1970.

1 **Truquage : maquettes, mannequin articulé, transparence : *King-Kong* (Merian Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933)**

2 **Transparence : scène de panique dans *Les Oiseaux* (Alfred Hitchcok, 1962). Les enfants courent devant un cyclorama où est projeté un vol d'oiseau. Il s'agit ici d'une photo de tournage. L'épreuve finale intercale entre les enfants et les oiseaux des plans de rue.**

3. LE DÉCOR RÉEL

Pour des raisons financières d'abord, et de commodité ensuite (équipes réduites, matériel plus léger), le cinéma va revenir, aux alentours des années soixante, comme à ses « débuts », à la rue : les passants se comportent comme des figurants, ils « jouent » et servent à renforcer la fiction.

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Est-ce exactement le cas dans les scènes de rue de* A bout de souffle *(1960) ? Quel rôle sont amenés à jouer,* malgré eux, *les passants ? Quelle dimension ce parti pris peut-il donner au film ?

Étude collective.

Le cinéma documentaire utilise, lui aussi (c'est sa raison d'être), un matériau naturel. Comment se comportent d'ordinaire, sur l'écran, les gens qui sont filmés ? Quel rôle joue alors la caméra ?
En est-il toujours ainsi ? Que se passe-t-il, par exemple, dans le film de Michelangelo Antonioni* Chung Kuo, la Chine *(1973) ? Vous pourrez aussi travailler sur* Calcutta *(1968) de Louis Malle (seul volet exploité dans les salles, tiré d'une série télévisée :* L'Inde fantôme*).

2

TOURNER DANS LES RUES

Il faudrait que les jeunes cinéastes soient décidés à ne pas marcher sur les empreintes du « vieux cinéma » ; il ne s'agit pas de tourner des films de cinquante millions qui singent le luxe et la bêtise des grandes productions. Il ne s'agit pas de tourner des films de série noire avec moitié moins de gangsters, moitié moins de flics, dans des décors minables et avec deux fois plus de revolvers pour « compenser ».

Il faut filmer autre chose, avec un autre esprit. Il faut abandonner les studios trop coûteux (...) pour envahir les plages au soleil où nul cinéaste (hormis Vadim) n'a osé planter sa caméra. Le soleil coûte moins cher que les projecteurs et les groupes électrogènes. Il faut tourner dans les rues et même dans de vrais appartements ; au lieu, comme Clouzot, d'étaler de la crasse artificielle sur des décors et de les planter devant cinq espions patibulaires, il faut filmer devant de vrais murs crasseux des histoires plus consistantes ; si le jeune cinéaste doit diriger une scène d'amour, au lieu de faire dire à ses interprètes les stupides dialogues de Charles Spaak, il doit se remémorer la conversation qu'il a eue la veille avec sa femme ou — pourquoi pas ? — laisser les acteurs trouver eux-mêmes les mots qu'ils ont l'habitude de prononcer.

(...) Le jeune cinéaste doit être convaincu qu'il ne faut travailler ni *contre* les producteurs, ni *contre* le public, mais qu'il faut les convaincre, les épater, les séduire, les « mettre dans sa poche ». Il faut être follement ambitieux et follement sincère pour que l'enthousiasme des prises de vues se communique à la projection et qu'il gagne le public. Il faut partir du principe que toute contrainte acceptée entraîne la sécheresse et la fadeur tandis que si l'on situe ce que l'on tourne, le public l'aimera probablement.

FRANÇOIS TRUFFAUT, cité par LÉON BARSACQ, *Le Décor de film*, éd. Seghers, 1970.

1 Réel et fiction : *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) : Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) frappé à mort dans la rue Campagne-Première, Paris, 14e

2 Réel et reportage : *L'Inde Fantôme* (Louis Malle, 1968)

II. LE SCÉNARIO ET LE DÉCOUPAGE

1. LE SCÉNARIO

Jean-Luc Godard a réalisé **A bout de souffle** *en 1960. Voici le scénario d'origine de François Truffaut, pour une des séquences :*

« (...) Patricia entre (dans sa chambre) et découvre Lucien en train d'écouter la radio, étendu dans son lit. Il explique que tous les hôtels étaient complets à cause des touristes.

Elle se couche à côté de lui. Ils établissent le programme de la journée. Il l'accompagnera à sa conférence de presse puis viendra la reprendre. »

2. LE DÉCOUPAGE

« C'est le dernier stade du scénario, celui qui comporte toutes les indications techniques que le réalisateur juge nécessaires de coucher sur le papier, c'est ce qui permet à ses collaborateurs de suivre son travail sur le plan technique, de préparer le leur en fonction du sien. (...) C'est l'opération qui consiste à *découper* une action (récit) en plans (et en séquences), d'une façon plus ou moins précise, *avant le tournage.* »

BURCH, *Praxis du cinéma*, p. 11.

Voici la description des plans de la même séquence de **A bout de souffle,** *après montage définitif, et avec les dialogues :*

CHAMBRE DE PATRICIA

Plan moyen (en légère plongée) de Michel couché dans les draps et sommeillant. Bruit de porte qui se ferme off. Il réagit et, instinctivement, cherche une arme imaginaire sous le traversin.

PATRICIA *(off)*. — Oh zut alors!

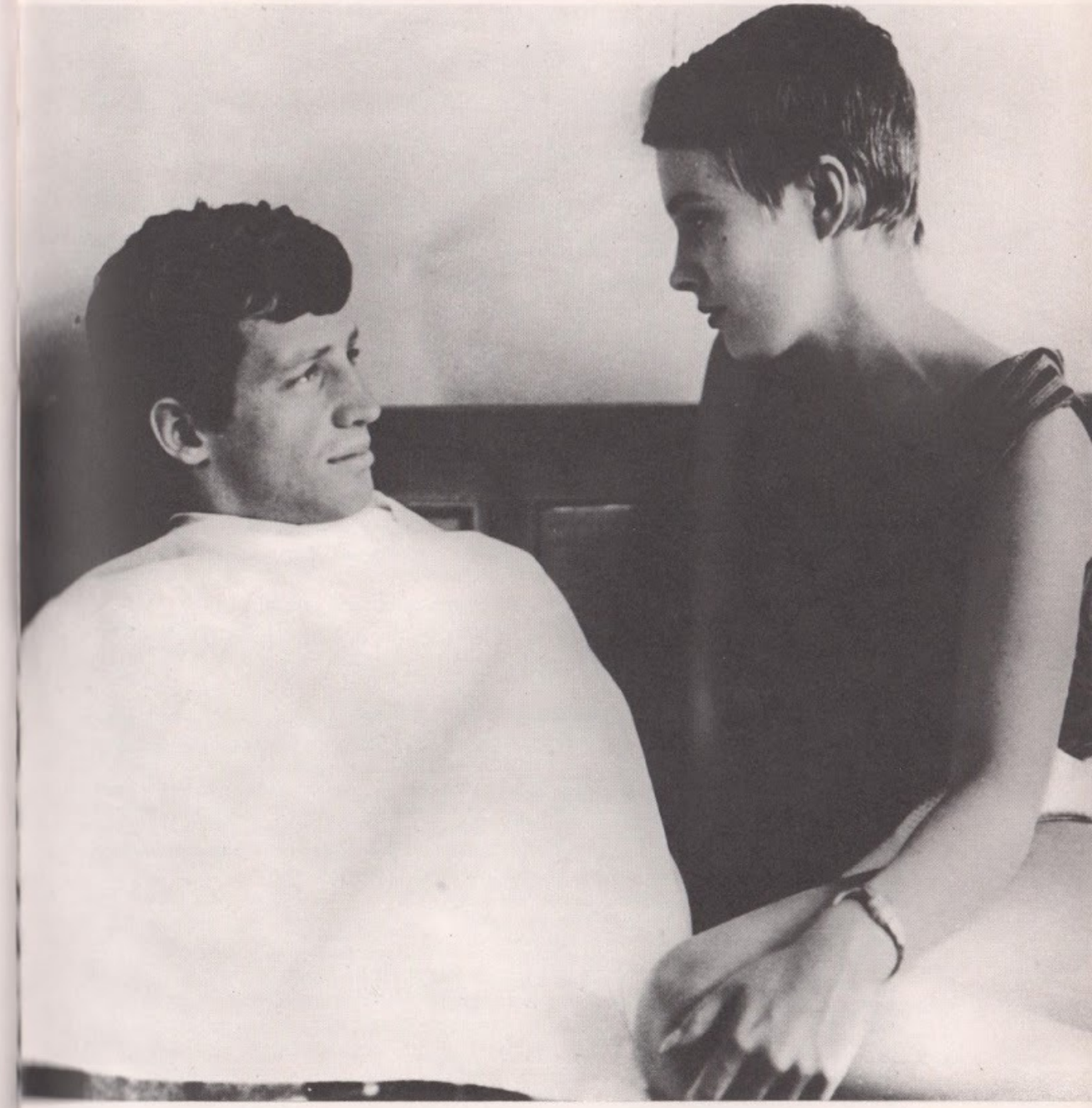
Rassuré, il se met sur le dos et la regarde (il est nu vis-à-vis du torse qu'on distingue au-dessus des draps). (sic)

MICHEL. — Bon... giorno!

Plan semi-général : Michel s'assoit sur le lit, alors que Patricia vient vers la table de chevet.

PATRICIA. — Mais qu'est-ce que vous faites là?

MICHEL *(haussant les épaules, avec évidence)*. — Il y avait plus de places au Claridge *(elle retire son imperméable)*. Alors, voilà... je suis venu ici... J'ai pris ta clef en bas.



Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg : *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960)

PATRICIA *(début de texte inaudible, puis...)*. — Vous pourriez aller ailleurs, il n'y a pas que le Claridge.

MICHEL. — Si, ... moi je descends toujours au Claridge.

PATRICIA *(haussant les épaules, amusée)*. — Toi, ... tu es complètement fou.

Elle sort du champ. Il sort du lit (il est en caleçon court).

MICHEL. — Allez... quoi!... fais pas la tête!

PATRICIA. — Let me be alone ; I can never be alone when I want to be.

Cabinet de toilettes, salle de douche : plan américain de Patricia, dos à nous, devant la glace placée au-dessus du lavabo (elle est donc face à nous en réflexion). Elle passe une brosse à cheveux sur ses sourcils, puis se coiffe.

MICHEL *(off)*. — Ça te va d'ailleurs très mal.

PATRICIA. — C'est quoi faire la tête ?

Plan américain sur lui, en peignoir de bain, sur le seuil de la porte.

MICHEL. — Faire comme ça... *(il fait une série de grimaces avec la bouche).*

Retour sur elle (en réflexion) qui fait pareil, face au miroir.

PATRICIA. — Moi, je trouve que ça me va très... très bien.

Elle passe devant lui pour venir à nouveau dans la chambre (on distingue, collée au mur, une reproduction d'un portrait de femme de Picasso).

MICHEL. — Tu es encore plus folle que moi.

On le reprend seul penché sur le miroir du lavabo et s'examinant.

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé.

Analyse des documents présentés — sachant que l'on n'a donné ici qu'un extrait de la scène, scène qui est très brève dans le scénario de départ et qui va, au contraire, être considérablement développée dans sa « version » filmique : c'est, en durée de projection, la scène la plus longue du film. Qu'est devenue la scène dans le « découpage » définitif ? Qu'apporte-t-elle de plus ? En quoi le dialogue est-il signifiant ? En quoi une question aussi anodine que « C'est quoi faire la tête ? » est-elle, en fait, importante ? (C'est Patricia qui prononce la dernière phrase du film, après la mort de Michel Poiccard : « Qu'est-ce que c'est : dégueulasse ? »).

Création.

En prenant pour modèle les découpages de **L'avant-scène**, ***vous essayerez de faire un travail d'adaptation cinématographique :***

a) Établir le scénario d'une nouvelle ou d'un conte (Maupassant ou Poe, par exemple).

b) Choisir un moment particulier dans l'œuvre sélectionnée et en décrire le découpage intégral ; vous montrerez s'il est possible de suivre intégralement le découpage romanesque (peut-on tout conserver ? Que faudra-t-il ajouter ?).

Livres.

Mise en scène d'un dîner :

- ***Maupassant :*** **Pierre et Jean**, ***ch. III.***
- ***Zola :*** **L'Assommoir**, ***ch. III.***
- ***Duras :*** **Moderato Cantabile**, ***ch. VII.***

Films.

Étudiez :

- ***Bunuel :*** **Le Charme discret de la Bourgeoisie** ***(1972)*** **ou l'Ange exterminateur** ***(1962).***
- ***Chabrol :*** **A double tour** ***(1959).***

LE DÉCOUPAGE

Je ne monte jamais mes films pendant le tournage, ce serait bien trop déprimant, de plus, je trouve que le montage est très érotique, et c'est un travail que je veux à tout prix garder pour la fin. Mais il m'arrive souvent d'imaginer le montage tandis que la caméra tourne. Pour ce qui est des transitions, des enchaînements, je les prévois en écrivant le découpage, en travaillant et en discutant avec les acteurs. Le découpage établi, je ne le regarde pratiquement plus, jusqu'à la veille du tournage d'une scène. Là, je relis le texte, je change ou je supprime des répliques. Le lendemain matin, nous nous retrouvons tous au studio, et parfois je modifie de nouveau le dialogue appris par les acteurs. Ils ont des idées précises sur le texte, ils me demandent si l'on ne peut pas changer telle ou telle phrase, cette formule est bizarre, cette réplique est très difficile à dire et, intérieurement, je pense : « Ce n'est peut-être pas aussi compliqué qu'ils le disent... », et je leur donne alors de nouvelles instructions : « Mais écoute, si, prends ta respiration à cet endroit-là... parle plus lentement, ça ira mieux..., etc. », et tout à coup, ils se rendent compte que la scène est parfaitement réalisable.

Le cinéma selon Bergman, éd. Seghers, 1973, p. 79.

LE « DESSIN » DU FILM

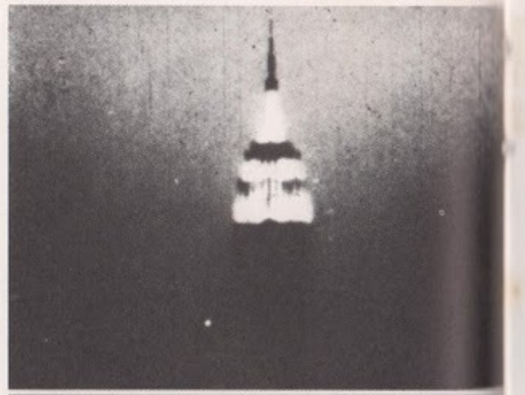
Quand je commence le tournage, j'ai dans la tête, à un millimètre près, le dessin général du film. Je ne consulte même pas mes notes parce que je les sais par cœur entièrement. Je ne voudrais pas courir le risque de me laisser influencer par l'une ou l'autre page. En arrivant le matin, sur le « set », je sais exactement quel développement je vais donner aux scènes, et comment je vais faire marcher mes acteurs et ma caméra.

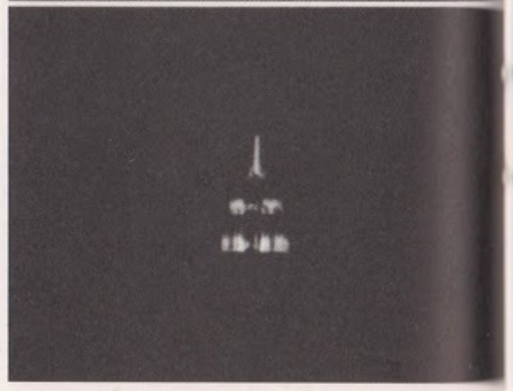
Quand, au moment opportun, j'appelle mes acteurs et commence à les faire répéter, si j'ose dire, j'extrais de leur présence toutes les suggestions qui vont contribuer à parfaire la scène. Leur « présence », je l'entends bien au sens direct et matériel du mot.

Si, par exemple, je dois tourner ce matin une scène avec Mastroianni et Maria Schell, leur façon de se présenter à l'instant même, leur manière d'évoluer ou de dire leurs séquences m'indiquent de façon concrète comment je dois compléter le tableau. Je ne pouvais pas l'avoir prévu, et même si je l'avais pu, je m'en serais empêché.

LUCHINO VISCONTI, *Dossiers du cinéma*, éd. Casterman.

◀ La scène de bataille de rue du *Guépard* (Luchino Visconti, 1963)





A. Warhol : *Empire* (Extrait de *Andy Warhol* par P. Gidal, éd. Studio Vista)

◀ Une scène de bal dans *Vanina Vanini* (Roberto Rossellini, 1962, d'après la nouvelle de Stendhal)

III. L'ORGANISATION DU TEMPS ET DE L'ESPACE

1. LA DURÉE DU FILM

Tout créateur d'une œuvre narrative fondée sur la fiction — et visant de ce fait un *effet de réalité* sur le lecteur/spectateur — se pose consciemment le problème de l'organisation du temps et de l'espace.

Comment rendre compte, soit par les mots, soit par l'image (par essence plate et limitée) du « fouillis » multidimensionnel de la réalité?

L'ESPACE

Jamais, avant le cinéma, notre imagination n'avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique de la représentation de l'espace que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse gros plans et longs shots, vues plongeantes et montantes, normales et obliques selon tous les rayons de la sphère.

JEAN EPSTEIN, *Le cinéma du Diable*, p. 103.

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Lisez le roman de Stendhal, Le Rouge et le Noir, *Donnez les références exactes du* bal *et de la « fin ». Quelle place ont ces deux éléments dans l'économie de l'œuvre? Quelle durée a la scène de bal? la fin? Quel argument en tirez-vous en ce qui concerne la construction du roman? Trouvez des exemples semblables dans* La Chartreuse de Parme *et commentez-les.*

Étude d'un roman.

Ulysse, *de James Joyce.*
Indiquez le nombre de pages (éditions Folio, Gallimard, Livre de Poche, édition anglaise Penguin); la durée de la fiction (utiliser le « résumé » donné par Jean Paris dans Joyce par lui-même, *éd. du Seuil). Tirez-en des conclusions : géométrie de l'œuvre, temps de la lecture, temps de la fiction.*

Étude de film.

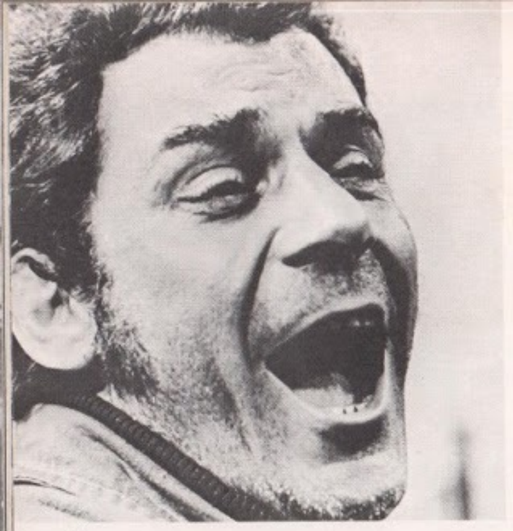
Luchino Visconti : Le Guépard *(1963) : minutage total (185 mn); minutage de la scène de bataille; minutage de la scène de bal (scène finale). Justifiez ces « disproportions ».*

Étude de film.

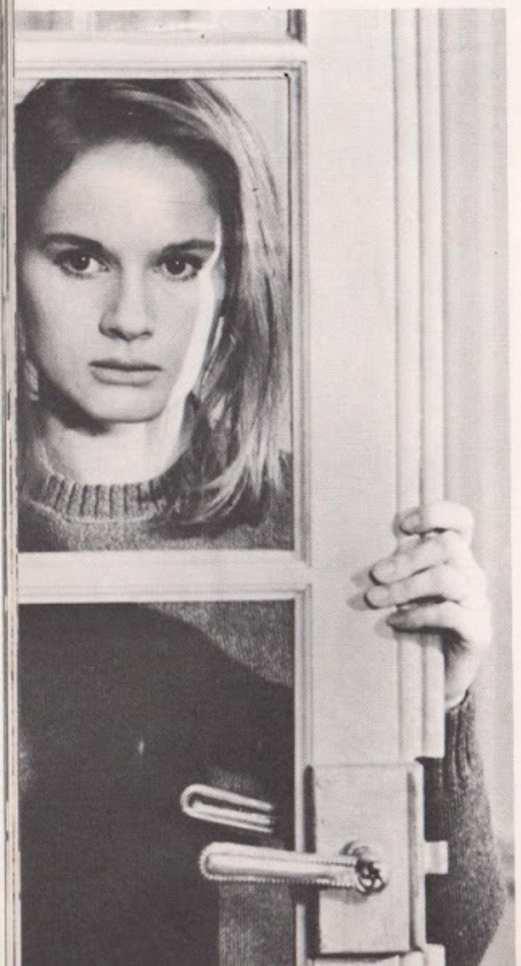
Andy Warhol : Empire *(1964). Les deux clichés ci-contre présentent l'unique « objet » filmé, ainsi que le seul plan du film. La durée de la projection est de* huit *heures. Quelles réflexions vous suggère ce parti-pris (provocation, « hyperréalisme », art « minimal », etc.)?*

Étude de film.

Fred Zinnemann : High-noon *(« Le train sifflera trois fois »), 1952. Agnès Varda :* Cléo de cinq à sept *(1962). Donnez, pour ces deux films : la durée de la projection et la durée de la fiction.*
Que remarquez-vous? Le parti pris est-il intégralement respecté?
En utilisant ces exemples ou ceux d'autres films, vous indiquerez avec précision de quelle façon on peut marquer le passage du temps *au cinéma. Il serait intéressant aussi de travailler sur des films « fleuves » comme* La Conquête de l'Ouest *(1962) ou* Les Dix Commandements *(1956).*



1



2

1 Gros plan : Gian-Maria Volonté dans *La Classe ouvrière va au paradis* (Elio Petri, 1971)

2 Plan américain : Dominique Sanda dans *Une Femme douce* (Robert Bresson, 1968)

3 Plan d'ensemble : Burt Lancaster, Pierre Clementi dans *Le Guépard* (Luchino Visconti, 1963)

4 Plan général : *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1938)

3

4

Nous venons d'envisager des problèmes mettant en cause temps et espace à l'intérieur d'une œuvre entière. Essayons maintenant de voir ce qui se passe à l'intérieur d'une unité beaucoup plus réduite, de celles que l'on retient difficilement après la vision du film.

LES PLANS

La grosseur du plan est déterminée par la distance entre la caméra et le sujet.

Le choix de chaque plan est conditionné par la clarté nécessaire du récit : il doit y avoir adéquation entre la taille du plan et son contenu matériel d'une part (le plan est d'autant plus **gros** que son apport dramatique ou sa signification idéologique sont grands).

La plupart des types de plans n'ont d'autre raison que la commodité de la perception et la clarté du récit. Seuls le **gros plan** (et le **premier plan,** qui lui est, du point de vue psychologique, pratiquement assimilable) et le **plan général** ont le plus souvent une signification psychologique précise et pas seulement un rôle descriptif.

En faisant de lui une silhouette minuscule, le **plan général** réintègre l'homme dans le monde, en fait la proie des choses, l' « objective » ; de là une tonalité psychologique assez pessimiste, une ambiance morale plutôt négative, mais parfois aussi une dominante dramatique exaltante, lyrique et même épique.

Le plan général exprimera donc : la solitude (Robinson Crusoé hurlant son désespoir face à l'Océan dans le film de Bunuel), l'impuissance aux prises avec la fatalité (la misérable silhouette du héros des *Rapaces* enchaîné à un cadavre au milieu de la Vallée de la Mort), l'inquiétude des fantassins russes tandis que la cavalerie teutonne arrive du fond de l'horizon *(Alexandre Newsky)*, la noblesse de la vie libre et fière dans les grands espaces (les westerns).

Mais voici la note humoristique : un troupier de la belle époque, désigné pour la corvée de balayage, est filmé en plongée lointaine avec son balai et sa brouette, et apparaît minuscule au milieu de l'immense cour de la caserne, symbole de l'énormité de la tâche à accomplir *(Tire-au-flanc)*.

Quant au gros plan, il constitue un des apports les plus prestigieux du cinéma (...) C'est dans le gros plan du visage humain que se manifeste le mieux la puissance de signification psychologique et dramatique du film. La caméra sait fouiller les visages, y faire lire les drames les plus intimes.

MARCEL MARTIN, *Le langage cinématographique*, éd. du Cerf, 1962.

L'IMAGE

... Lorsqu'il s'agit de définir la signification véritable qu'un film aura dans mon esprit, c'est l'image qui vient à mon secours. Par exemple, *Ossessione* est né de la vision que j'ai eue d'une femme renversée sur l'asphalte avec ses bas qui dégringolaient sur les jambes. Cette image devait donner ensuite la scène finale du film. L'idée de *Senso* est venue aussi d'une image : j'avais constamment devant les yeux une femme vêtue de noir, opposant aux insultes de son amant un visage strié de larmes. Cela devait donner la scène déterminante du dénouement de l'action : la rencontre à Vérone de Livia et de Franz.

LUCHINO VISCONTI, *Dossiers du cinéma*, éd. Casterman.

LES ANGLES DE PRISES DE VUES

Quand ils ne sont pas directement justifiés par une situation liée à l'action, des angles de prises de vues exceptionnels peuvent acquérir une signification psychologique particulière.

La **contre-plongée** (le sujet est photographié de bas en haut, l'objectif étant au-dessous du niveau normal du regard) donne en général une impression de supériorité, d'exaltation et de triomphe, car elle grandit les individus et tend à les magnifier en les détachant sur le ciel jusqu'à les auréoler de nuée.

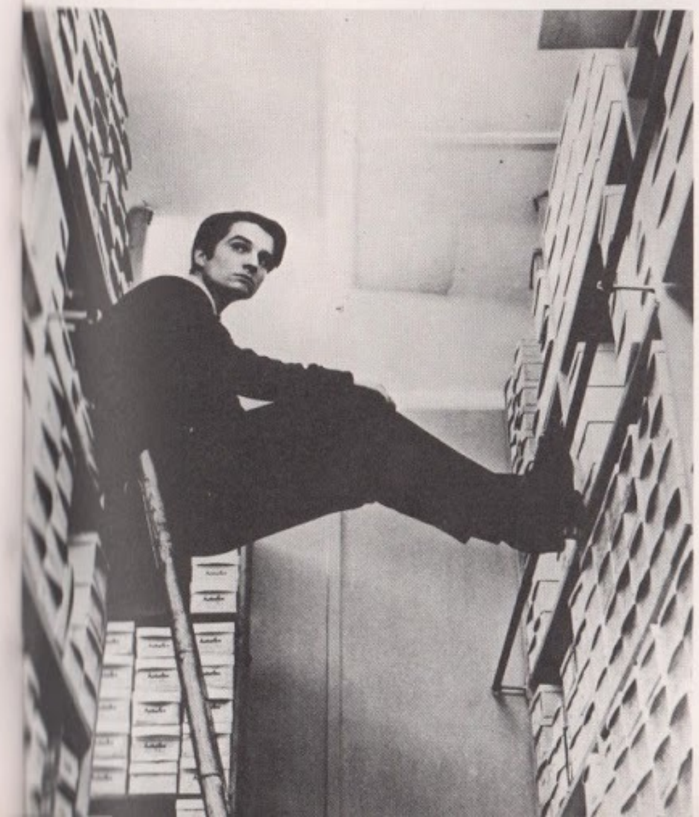
Dans *Le Chemin de la vie*, une vue en contre-plongée des garçons portant des rails symbolise leur joie au travail et la victoire qu'ils ont remportée sur eux-mêmes.

La **plongée** en effet (prise de vues de haut en bas) a tendance à rapetisser l'individu, à l'écraser moralement en l'abaissant au niveau du sol, à faire de lui un objet englué dans un déterminisme insurmontable, un jouet de la fatalité : dans *Rome ville ouverte* la séquence de la mort de Maria est filmée d'un point de vue normal, mais le plan précis au cours duquel elle est tuée par les Allemands est pris de l'étage supérieur d'un immeuble et la jeune femme courant dans la rue semble alors un frêle et minuscule animal aux prises avec un inexorable destin.

MARCEL MARTIN, *Le langage cinématographique*, éd. du Cerf, 1962.

Plongée : Gene Hackman, Marcel Bozzufi : *The French Connection* (William Friedkin, 1971)

Contre-Plongée: Jean-Pierre Léaud : *Baisers volés* (François Truffaut, 1968)



RECHERCHES ET ESSAIS

Enquête collective.

1. Définition du plan.

2. Prendre dans un film une durée arbitraire de projection (10 mn par exemple) et compter le nombre de plans :

a) dans une scène dialoguée ;

b) dans une scène d'action. Indiquer dans ces deux cas si le film est en « format standard » ou en « cinémascope » ;

c) dans un film publicitaire : Kelton, Dim, Esquimaux Gervais, etc. ;

d) dans un film de Carl Dreyer : début de Dies Irae *(1943) ou* Gertrud *(1964) ;*

e) dans un film de Miklos Jancso : Les sans-espoir *(1966) ou* Rouges et Blancs *(1968).*

- *Que remarquez-vous immédiatement :*

a) à propos du nombre des plans ?

b) à propos de leur durée ?

- *Tentez de justifier les plans courts et les plans longs :*

a) pourquoi utiliser les uns plutôt que les autres ?

b) que peut apporter leur alternance sur le plan du récit cinématographique ?

3. LE RACCORD

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Quels sont les éléments qui permettent de passer d'un plan à un autre ?

Exemples :

a) Déplacement d'un personnage de l'intérieur à l'extérieur (ou réciproquement). Bien comprendre alors que le raccord se fera au moment du « montage », puisque bien souvent la scène d'intérieur est tournée en studio et la scène d'extérieur dans un lieu « réel ». Utiliser l'exemple-type et relativement fréquent de The Sandpiper ***(« Le Chevalier des Sables »), de V. Minelli (1965), avec Richard Burton et Élizabeth Taylor : intérieurs tournés en France (Studios de Boulogne); extérieurs tournés en Californie (à Big Sur). L'action du film est censée se dérouler*** toute entière ***en Californie.***

b) Annonce dans le dialogue d'un projet que le personnage réalisera dans le plan ou la séquence suivante. Exemple d'un schéma « inversé » dans Le Mépris ***de J.-L. Godard (1963) : Camille (B. Bardot) dit plusieurs fois de suite son refus de suivre son mari Paul (M. Piccoli) à Capri, où il doit, en tant que scénariste, rejoindre un producteur (J. Palance) : « J'irai pas, j'irai pas. » Le plan suivant la montre cependant à Capri.***

Quels rôles peuvent avoir de telles ellipses dans la narration ?

c) Le regard : son rôle « dramatique ».

Étude.

Le faux-raccord est, comme son nom l'indique, une erreur de stylistique. Vous chercherez cependant des exemples où ce faux-raccord, voulu, ***devient un effet de style, — effet de style que vous commenterez. Utiliser*** Les carabiniers ***(1963) de J.-L. Godard ou*** Zazie dans le métro ***de L. Malle (1960).***

◀ Raccords : Deux scènes des *Carabiniers* (Jean-Luc Godard, 1963)

1 S. M. Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.*

2 Claude Autan-Lara : *En cas de malheur.*

3 Orson Welles : *Citizen Kane.*

4 Luis Buñuel : *Un Chien andalou.*

LE CADRAGE

A l'origine, lorsque la caméra était fixe et enregistrait le point de vue du « monsieur de l'orchestre », le cadrage n'avait aucune réalité spécifique puisqu'il se bornait à délimiter un espace correspondant très exactement à l'ouverture d'une scène de théâtre à l'italienne.

Progressivement, on s'est aperçu qu'on pouvait :

1. laisser certains éléments de l'action en dehors du cadre : c'est sur les visages congestionnés de respectables messieurs que l'on suit les péripéties d'un strip-tease *(L'Opinion publique)* ;

2. montrer seulement un détail significatif ou symbolique : gros plans des bouches de bourgeois gloutons *(Boule de Suif)* ; gros plan des bottes d'un policier pour signifier l'oppresion tzariste *(La Mère)* ;

3. composer arbitrairement et de façon peu naturelle le contenu du cadre (d'où **symbole**) : désespérée par l'infidélité de l'homme qu'elle aime, une jeune femme, étendue à plat-ventre sur son lit, le visage en larmes, est filmée en un long plan fixe de telle façon que la tige horizontale du châssis lui barre le front, symbolisant avec force le drame qui l'obsède *(Folies de femmes)* ;

4. modifier le point de vue normal du spectateur (d'où **symbole** encore) : un cadrage penché exprime l'inquiétude d'un homme qui surprend une conversation entre sa fiancée et un individu louche *(Feu Mathias Pascal)* ;

5. jouer sur la troisième dimension de l'espace (la **profondeur de champ**) pour en tirer des effets spectaculaires ou dramatiques : un gangster aux aguets s'avance lentement vers la caméra jusqu'à ce que son visage soit en très gros plan *(The Musketeers of Pig Alley)*.

On voit, par ces quelques exemples, à quelle extraordinaire transformation et interprétation de la réalité se livre le cinéma au moyen d'un facteur de création aussi élémentaire que le cadrage.

MARCEL MARTIN, *Le langage cinématographique*, éd. du Cerf, 1962.

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

a) A l'aide des documents ci-contre, essayez de déterminer une stylistique du plan.
b) Vous montrerez ensuite les limites d'une telle rhétorique, c'est-à-dire que vous présenterez des cas où les réponses à la question a) ne sont pas vérifiées.
Lecture : *Entretien avec Roland Barthes dans* Cahiers du Cinéma, *n° 147, pp 23 et 25.*

Exposé.

La valeur dramatique du gros plan (objets, visages, etc.) chez Eisenstein.

Exposé.

Valeur dramatique de la contre-plongée chez Orson Welles, dans Citizen Kane *(1941) par exemple; de la profondeur de champ dans l'œuvre de ce même metteur en scène.*

Alfred Hitchcock : *Fenêtre sur Cour* (*Rear Window*) 1954, avec James Stewart,
(Extrait de *Le Cinéma selon Hitchcock* par F. Truffaut, éd. R. Laffont)

5. LE MOUVEMENT D'APPAREIL

Nous n'avons étudié jusqu'ici que la disposition sur l'écran des divers éléments à filmer. Seule la mise en place de la caméra nous a occupés. Cette caméra peut créer son propre espace par l'intermédiaire de ce que l'on appelle « le mouvement d'appareil ».

Ce mouvement d'appareil peut être délibérément nul : on obtient alors un *plan fixe.*

Le plan fixe

Aux débuts du cinéma, dans les films de fiction, la caméra occupait la place d'un spectateur de théâtre aux premiers rangs d'orchestre, et se contentait d'enregistrer la *scène :* c'est le cas dans *Le duel d'Hamlet* (1900) et dans de nombreux courts-métrages de Charles Chaplin. C'est aussi la technique que l'on a utilisée pour « mettre dans la boîte » *La cantatrice chauve* ou *La leçon* d'E. Ionesco, dans la mise en scène *théâtrale* du théâtre de la Huchette.

C'est une tentative que l'on retrouvera aussi dans un cinéma « moderniste », tentative d'ailleurs non-masquée : on est bien dans un théâtre et on filme une pièce de théâtre ou quelque chose qui s'en rapproche. Ainsi dans *The Brig* (1964), de J. Mekas, et surtout dans *Ludwig, Requiem pour un roi vierge,* de H.-J. Syberberg (1972).

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude de films.

Observez des films courants, et déterminez à quel moment on utilisera le plan fixe. Étudiez le rôle qu'il peut jouer dans le dialogue : quel sera dans ce cas la « position » des comédiens ?

Recherche.

Quelles sont les différentes possibilités de filmer deux personnes qui parlent ?

Que se passe-t-il lors d'un entretien télévisé ? A-t-on utilisé cette technique dans les films de fiction ? Donnez des exemples.

Documents : *Illustration ci-contre* : **Rear window,** *(« Fenêtre sur cour »), 1954, d'A. Hitchcock. Ou* : **"A bout de souffle"** *(1960), etc...*

Étude de terminologie.

Définissez : « champ », « champ-contrechamp », voix « off », espace « off ».

Le panoramique

La caméra peut être fixe, sur un pivot, et « balayer » le champ *(panoramique) :*

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

Essayez de déterminer la fréquence du panoramique :
a) dans les scènes dialoguées ;
b) dans les scènes non dialoguées : à quel moment interviendra-t-il ? A quoi correspond-il dans le roman ?

c) à quels moments le **cinéma d'amateur** ***l'utilisera-t-il ?***

LE PANORAMIQUE

Le panoramique consiste en une rotation de la caméra autour de son axe vertical ou horizontal (transversal) sans déplacement de l'appareil. Après avoir rappelé pour mémoire qu'il est souvent justifié par la nécessité de suivre un personnage ou un véhicule en mouvement, je distinguerai trois types principaux de panoramiques :

— les panoramiques purement **descriptifs** qui ont pour but l'exploration d'un espace : ils ont souvent un rôle introductif ou conclusif (ainsi les panoramiques sur le quartier Stalingrad à Paris au début et à la fin des *Portes de la nuit*).

— les panoramiques **expressifs** sont fondés sur une sorte de truquage, sur un emploi non réaliste de la caméra destiné à suggérer une impression ou une idée : ainsi les panoramiques filés rendant sensible le vertige des danseurs *(Le Chemin de la vie)* ou la panique d'une foule après un meurtre *(Épisode)*.

— les panoramiques que j'appellerai **dramatiques** sont beaucoup plus intéressants car ils jouent un rôle direct dans le récit. Dans *La Chevauchée fantastique*, lorsque la caméra, placée au sommet d'une crête rocheuse, après avoir suivi la diligence qui chemine dans la vallée, se porte soudain sur un proche groupe d'Indiens se préparant à l'embuscade.

Enfin, la **trajectoire,** combiné indéterminé de travelling et de panoramique effectué au besoin à l'aide d'une grue. La trajectoire a souvent, placée en tête d'un film, le rôle d'introduire le spectateur dans l'univers qu'elle décrit avec plus ou moins d'insistance. Mais il faut citer quelques trajectoires dont la vigueur d'expression mérite d'être signalée. Je rappellerai d'abord celle, célèbre, des *Enchaînés* d'Hitchcock : la caméra, partant d'un plan général en plongée d'un vestibule, descend en virevoltant pour aboutir au gros plan d'une petite clé que l'héroïne tient dans la main et dont le mouvement d'appareil souligne l'extrême importance dans l'action.

MARCEL MARTIN, *Le langage cinématographique*, éd. du Cerf, 1962.

Le mouvement de grue

Il est relativement rare en 1973 : Pour quelles raisons? Voir à ce propos le commentaire final de F. Truffaut dans *La Nuit américaine* (1973).

RECHERCHES ET ESSAIS

Recherche.

En utilisant le document ci-dessous, imaginez ce que peut permettre le mouvement de grue.
Quelle impression peut-il produire sur le spectateur ? Vous pouvez vous référer, soit à des superproductions américaines (*Les 55 jours de Pékin, *1962, de N. Ray), soit à des comédies musicales (*Les Demoiselles de Rochefort, *1968, de J. Demy), soit encore au premier plan du film d'Orson Welles,* Touch of evil *(La Soif du Mal), 1957.

Étude.

A propos de la photo de tournage de* The ladies man *(« Le tombeur de ces dames »), 1961, de J. Lewis, commentez le décor en coupe (que l'on voit rigoureusement ainsi dans le film) ; est-ce un type de décor courant ? Quelle peut être sa raison d'être ? (J.-L. Godard et J.-L. Gorin ont « cité » ce décor, en 1972, dans* Tout va bien*).

Recherche.

Trouvez des équivalences « prémonitoires » du mouvement de grue dans le roman du XIX^e^ siècle (ex. : début du* Père Goriot, *début de* L'Assommoir*) et commentez-les en fonction de la « mise en scène » romanesque.

Jerry Lewis, répétant un mouvement de grue devant le décor en coupe de *The Ladies'Man (Le Tombeur de ces dames,* 1961) ►

1

2

3

Le travelling

C'est un « mouvement de l'appareil placé sur un chariot » (G. Sadoul). On distingue plusieurs sortes de travelling :

a) travelling avant :

Commentez la fin d'*A bout de souffle *(1960) et le point d'aboutissement du travelling.

b) travelling arrière :

Quelle signification peut-il avoir à la fin d'un film ? Répondre à l'aide, entre autres films, de* Lola *(J. Demy), 1961,* Lola Montès *(M. Ophuls), 1955,* The Miracle Worker *(« Miracle en Alabama » d'A. Penn), 1961, ou* Viridiana *(L. Buñuel), 1961.

c) travelling latéral :

Commentez les travellings latéraux du* Guépard, *1963, (scène de l'église), de* Week-end *de J.-L. Godard, 1967, des* Damnés *(Visconti), 1970, pendant les scènes de repas. Dans ces cas, quelle place occupait la caméra ? « Jouait-elle » un rôle quelconque ? Lequel ?

d) travelling « subjectif » :

Le champ se trouve alors réduit à la vision unique d'un personnage qui se déplace ; on trouve ce type de travelling de façon fragmentaire chez Hitchcock (*Psychose,* 1961, *Les Oiseaux,* 1963) : à quel moment précis et pourquoi ? On le trouve plus rarement de façon intégrale : la caméra est mise à la place du personnage (J. Kawalerowicz : *Mère Jeanne des Anges*, 1961 ; R. Montgomery : *La Dame du lac,* 1946).

Recherche.

Trouvez des exemples de « travelling subjectif » en littérature et commentez-les (ex.* Le Rouge et le Noir, *I, 18 ; la totalité de* L'Étranger*).

Essai.

Expliquez et commentez à l'aide d'exemples la phrase de J.-L. Godard (reprise et citée par B. Bertolucci dans* Prima della Rivoluzione, *1964) : « Le travelling est une affaire de morale. »

e) Le travelling optique ou « zoom » :

Étude rapide de sa signification, selon qu'il est « en avant » ou « en arrière » : utiliser diverses publicités de la télévision,* Waterloo *de S. Bondartchouk (1970),* Bronco Apache *de R. Aldrich (1954),* The Strawberry Statement *(« Des fraises et du sang ») de S. Hagman (1970).

1 2 Deux moments d'un travelling d'*A bout de souffle*

3 Point de départ du travelling arrière de *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955) : plan final

SUR LE TRAVELLING

J'aime beaucoup me promener dans les rues. Cela aussi c'est du travelling et je me promène souvent dans les rues à bicyclette.

ALAIN RESNAIS, *Image et Son, février* 1960.

J'aime, par exemple, la caméra qui rôde, parce que je crois qu'un film doit se mouvoir.

ALFRED HITCHCOCK, *L'écran français*, nº 187.

Que n'a-t-on pas écrit sur le travelling, sa « signification métaphysique et psychologique »? A une époque peu lointaine, ce genre de dissertations était devenu le support mental et financier de certains esthètes cinématographiques dans les revues spécialisées.

Elles sont simples, les raisons qui déterminent le choix d'un travelling, lors de l'élaboration du découpage. Le travelling est un procédé technique qui doit permettre au spectateur de suivre dans ses déplacements un personnage, de découvrir des objets, un décor, un paysage dont le développement visuel s'avère indispensable dramatiquement. Si j'accompagne en travelling une femme qui va ouvrir la porte à son amant, avec lequel elle a décidé de rompre, la force évocatrice et psychologique des images ne sera pas la résultante de la trajectoire et du mouvement du travelling ; elle naîtra du jeu dramatique de l'actrice que je pourrai suivre, sans en perdre la moindre nuance, grâce au travelling.

LOUIS DAQUIN, *Le cinéma, notre métier*.

Puisque les acteurs se déplacent, il est normal de concevoir des cadrages subjectifs mobiles.

Dans ce cas, le panoramique indique un mouvement de tête de l'acteur, et le travelling, son déplacement (à pied ou sur un mobile, en avant, à reculons, de côté, en chute libre...). L'accouplement de ces deux mouvements, ou travelling panoramique, indique que l'acteur accomplit de manière simultanée l'action de se déplacer et celle de tourner la tête à droite ou à gauche, de regarder par terre ou en l'air. Les exemples de travelling subjectif — le plus fréquemment employé — ne manquent pas. Le cinéma l'a maintes fois utilisé pour « subjectiver » la pénétration d'un milieu par un personnage. Nous voyons le visage de l'acteur exprimant l'émerveillement, la terreur ou la nausée... Puis, en contrechamp, nous entrons par un travelling avant dans le milieu correspondant au sentiment exprimé : un palais, une cave sinistre, un champ de bataille...

JULIEN SORMERY, *Le cinéma pratique*, nº 43.

INGMAR BERGMAN : **Cris et chuchotements** (1972)
(Ph. C.F.D.C.)

Ingmar Bergman (Uppsala, Suède, 1918), "le plus fameux réalisateur suédois des années 1950. Hanté par l'incompréhension du couple, par le Diable et le Bon Dieu, il a prolongé ses maîtres Sjöström et Stiller avec un sens rare du récit romanesque, du lyrisme poétique, de l'atmosphère, de l'humour, de la mélancolie. Après avoir été scénariste [...], *ce fils d'un pasteur de la cour royale débuta comme réalisateur dans des films influencés par Carné et le réalisme poétique français. Il s'affirma bientôt avec* La prison *(1949) et* La soif *(1949) où apparut, avec une inquiétude presque métaphysique, le thème du couple et de son incommunicabilité tragique. Les femmes tinrent un rôle important dans ses œuvres,* Jeux d'été *(1950),* L'attente des femmes *(1952),* Monika *(1952), etc. Il était déjà mondialement célèbre quand la France le découvrit enfin avec* Sourires d'une nuit d'été *(1955), et prit pour un charmant vaudeville 1900 cette satire corrosive et profonde. On le prit au sérieux après* Le Septième Sceau *(1956) dont les propos philosophiques restaient un peu simplets. Le thème de la vieillesse, qu'il avait traité sur un ton tragi-comique dans* la Nuit des forains *(1953), domina* les Fraises Sauvages *(1957), peut-être son chef-d'œuvre. Après quoi, sa quarantaine coïncida avec une certaine incertitude, mais il retrouva pleinement sa force avec* A travers le miroir *(1961)."*

GEORGES SADOUL, *Dictionnaire des cinéastes*, Ed. du Seuil, 1965.

Autres films principaux :

Les communiants (1961)
Le silence (1962)
Toutes ses femmes (1963) : *premier film en couleur*
Persona (1966)
L'heure du loup (1966)
La honte (1967)
Le rite (1968)
Une passion (1969) *(couleur)*
Le lien (1970) *(couleur)*
Cris et chuchotements (1972) *(couleur)*

RECHERCHES ET ESSAIS

SUR LES PHOTOGRAPHIES

"L'état de santé d'Agnès (Harriet Anderson), atteinte d'un cancer, vient brusquement d'empirer et le médecin a déclaré qu'elle n'en avait plus pour longtemps à vivre. Ses deux sœurs, Karin (Ingrid Thulin) et Maria (Liv Ullmann), sa seule famille avec la servante Anna (Kari Sylwan), viennent d'arriver à son chevet". (I. Bergman). Cris et chuchotements **est le récit de cette agonie.**

Ph. n° 1 : Anna dans l'embrasure d'une porte écoute Karin (off) qui lit le journal d'Agnès, après la mort de celle-ci : "Je crois que c'est cela que l'on appelle la grâce".

Ph. n° 2 : David, le médecin, prend le visage de Maria en le caressant. Ils s'étreignent et s'embrassent, mais le médecin refuse de revoir Maria dont il a été autrefois l'amant.

Ph. n° 3 : Karin lisant alors qu'Anna entre dans la pièce et qu'on entend "off" les bruits sinistres d'une tempête.

1 - Etudiez la composition des plans et la mise en scène des personnages.

2 - Les regards jouent ici un grand rôle : que peuvent-ils traduire ?

3 - Commentez la constance dans l'emploi de la couleur et dans la division de l'espace.

4 - Etant donné le thème du film, quelles fonctions et quelles significations peut avoir la couleur sur les plans plastique, dramatique, symbolique, voire idéologique.

SUR LE METTEUR EN SCÈNE

1 - A partir de ce que vous connaissez de son œuvre, et à partir du texte de Georges Sadoul, vous vous demanderez si Bergman a toujours été totalement fidèle aux thèmes de ses premiers films.

2 - Le silence de Dieu.

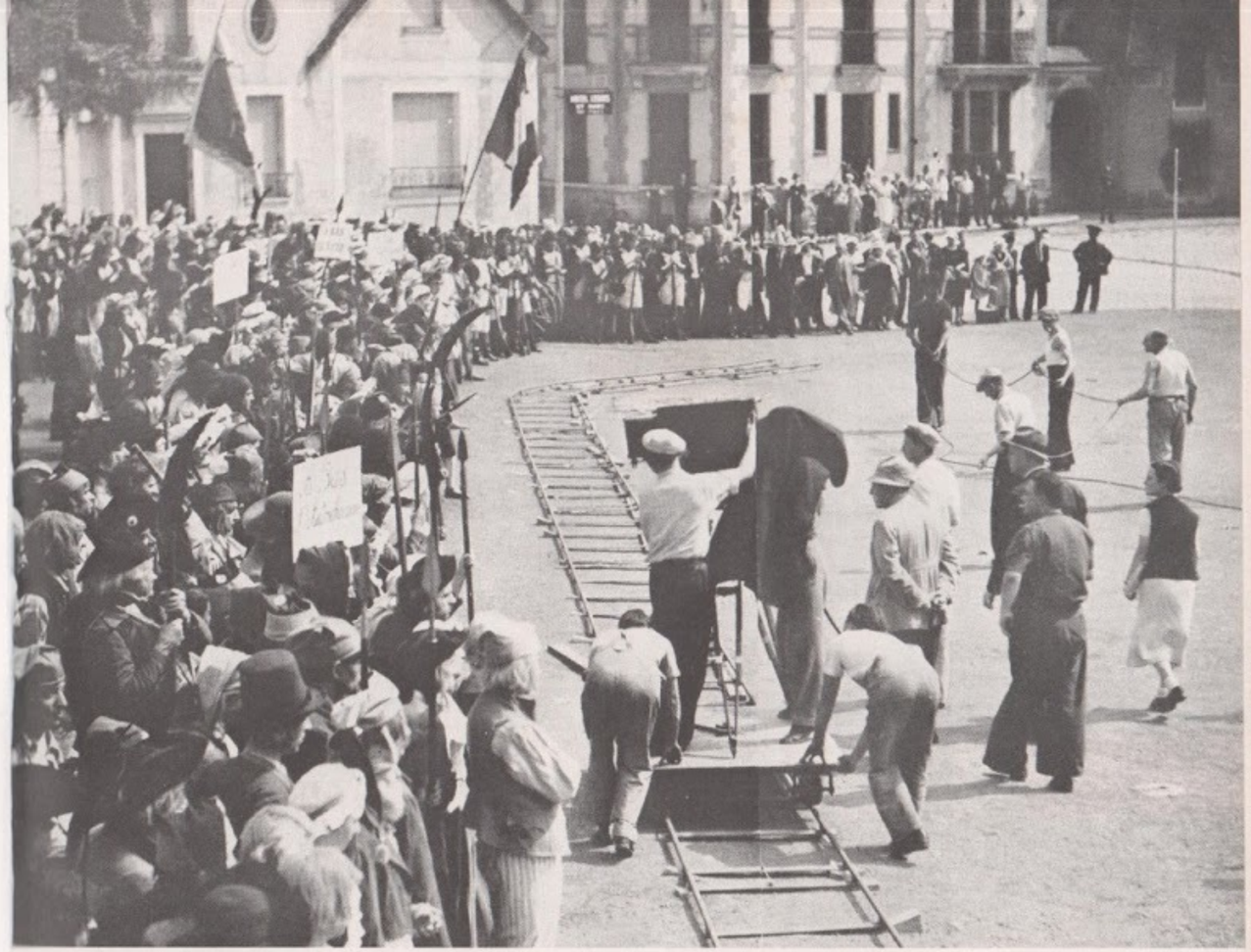
3 - Le cinéaste et critique Suédois Bo Widerberg reprochait en 1960 à Bergman de faire "des films en forme d'impasse" (cité par Jacques Deslandes dans Ecran 73, **n° 15, p. 9). Vous vous demanderez dans quelle mesure les films que vous connaissez confirment ou infirment cette critique.**

4 - Bergman et Antonioni, cinéastes de l'incommunicabilité dans les années soixante.

5 - La mort dans Cris et chuchotements **et dans** La Gueule ouverte **de Maurice Pialat (France, 1974).**

6 - Cris et chuchotements **et** Les trois sœurs **de Tchékov.**

Etude : **L'emploi de la couleur chez Jacques Demy** (Les parapluies de Cherbourg, Les demoiselles de Rochefort), **Jerry Lewis** (Dr Jerry et Mr Love - The Nutty Professor), **Robert Altman** (Images, Le "Privé" - The Long Good-Bye), **Jean Renoir** (Le carrosse d'or, Le Fleuve), **Kenji Mizoguchi** (L'impératrice Yang- Kwei-Fei, Le héros sacrilège).



Jean Renoir (en chapeau mou à ruban noir) et son équipe tournant *La Marseillaise.*

Deux moments du plan « unique » de *Rope (La Corde)* d'Alfred Hitchcock (1948)

Le plan-séquence

Il peut arriver que le plan, loin d'être la plus petite unité composant une séquence, occupe une séquence toute entière, en accumulant tous les mouvements d'appareils possibles. On parlera alors de « plan-séquence ».

LES MOUVEMENTS D'APPAREIL DANS LE WESTERN

Techniquement, c'est toute une écriture qui découle de ces tensions et de ces composantes. L'espace ouvert ne se prête guère aux explorations fragmentaires de la caméra : celle-ci se doit au contraire de manifester une totalité, de marquer à tout moment la relation complète du paysage et de l'homme. D'où l'importance des panoramiques, des longs plans horizontaux sur les horizons à découvrir, des travellings verticaux ou latéraux.

Utilisé normalement dans les séquences de poursuite, éventuellement pour explorer un lieu de quelque étendue (travelling optique) le travelling est peu employé par les maîtres du western : l'immobilité, la totalité du paysage importent d'abord, comme « référence » incessante ; et il est plus expressif de suivre à partir d'une caméra immobile le déplacement d'un cavalier dans la plaine — en jouant s'il le faut d'une profondeur de champ variable — que de l'accompagner longtemps en travelling. Ni Daves, ni Ford, ni Mann ne manquent à cet usage. Il va de soi, par contre, que le zoom et les modifications de la profondeur qu'il permet sont d'un recours très fréquent : Link arrivant à proximité du repaire des hors-la-loi dans *Man of the West*, ou le départ de Shame dans *L'Homme des vallées perdues* sont évidemment de très classiques exemples de cette technique.

G. A. Astre et A. P. Hoarau, *L'Univers du western*, éd. Seghers, p. 81.

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude de film.

Commentez le plan-séquence du début de **Dies Irae** ***(Dreyer) (1943) et celui du début de*** **La Soif du Mal** ***(Welles) (1957).***

Exposé.

Que se passe-t-il quand tout un film est composé de plans-séquences ? **(Gertrud** ***de Dreyer, 1964,*** **Rouges et Blancs,** ***1968, et*** **Sirocco d'hiver** ***de M. Jancso, 1970).***

Document : Il existe un cas unique où le film tout entier est composé d'*un seul* plan (qui est un plan-séquence). Les raccords se font aux changements de bobines, en général en cadrant un personnage de dos : il masque alors l'objectif, donc l'écran. Il s'agit de *Rope* (« La corde ») d'A. Hitchcock, 1948.

6. LE MONTAGE

« Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée. » (Marcel Martin, *Le langage cinématographique,* Éd. du Cerf).

« C'est probablement le plus haut degré possible d'approximation qui existe pour communiquer au spectateur l'idée et le sentiment de l'auteur dans leur plénitude, pour les lui communiquer avec cette puissance de vérité physique avec laquelle ils s'imposaient à l'auteur aux instants de travail créateur et de vision créatrice. » (Eisenstein)

Il existe un type de montage narratif particulièrement efficace : le montage parallèle. Il consiste à rapprocher deux séquences, et à faire alterner un ou des plan(s) de l'une et un ou des plan(s) de l'autre.

Dans *L'Inconnu du Nord-Express* (« Strangers on a train », 1951, d'Alfred Hitchcock), Guy, le faux coupable, dispute une partie de tennis, pendant que le véritable assassin, Bruno, essaie de récupérer une pièce à conviction, un briquet tombé dans une bouche d'égout. *Intolérance,* 1916, de D. W. Griffith, repose intégralement sur le montage parallèle de quatre histoires.

« UNE PARTITION »

Pour moi, presque tout ce qui est baptisé mise en scène est un vaste bluff. Au cinéma, il y a très peu de gens qui soient vraiment des metteurs en scène, et parmi ceux-ci, il y en a très peu qui aient jamais l'occasion de mettre en scène. La seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage. Je pourrais travailler éternellement au montage d'un film. En ce qui me concerne, le ruban de celluloïd s'exécute comme une partition musicale, et cette exécution est déterminée par le montage, de même qu'un chef d'orchestre interprétera un morceau de musique tout en rubato, un autre le jouera d'une façon très sèche et académique, un troisième sera très romantique, etc. Les images elles-mêmes ne sont pas suffisantes : elles sont très importantes, mais ne sont qu'images. L'essentiel est la durée de chaque image, ce qui suit chaque image : c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle du montage.

ORSON WELLES, cité par HENRI AGEL,
Les grands cinéastes que je propose, éd. du Cerf.

LE MONTAGE

Il y eut, dans notre cinéma, une époque où l'on proclamait que le montage est tout. On touche aujourd'hui au terme d'une période où le montage est tenu pour rien. N'admettant ni qu'il soit tout ni qu'il ne soit rien, nous jugeons nécessaire de rappeler à l'heure présente que le montage fait intrinsèquement partie de l'œuvre cinématographique, avec la même nécessité que tous les autres éléments contribuant à l'efficacité de cet art. Après le *Sturm* en faveur du montage et le *Drang* à son encontre, il faut tout bonnement s'attaquer de nouveau aux problèmes qu'il pose. Et la nécessité s'en impose d'autant plus que la période de reniement a détruit jusqu'à l'aspect le plus incontestable du montage, celui qui n'aurait jamais dû susciter la moindre attaque. Les auteurs d'une série de films récents ont en effet « abîmé » le montage au point d'oublier son but essentiel, et la mission que s'assigne toute œuvre d'art — mission inséparable de son rôle de *connaissance* —, à savoir *de fournir un exposé logiquement cohérent du thème, du sujet, de l'action, des comportements,* du mouvement à l'intérieur de l'épisode et à l'intérieur du drame tout entier. Des maîtres du cinéma parfois fort éminents semblent, en de nombreux cas, et dans les genres les plus divers de l'écran, avoir perdu le sens de la narration suivie, logique, voire simplement *cohérente* (nous ne parlons même pas de la narration *pathétique*). Et ce fait oblige, sinon à critiquer ces maîtres, du moins à livrer tout d'abord bataille pour l'art du montage trop oublié. D'autant plus que la mission de nos films n'est pas seulement de raconter avec *logique et cohérence,* mais avec *le maximum de capacité pathétique* d'émotion.

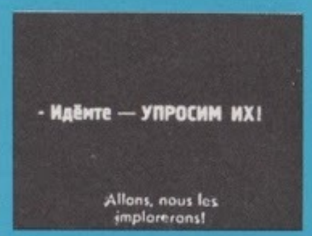
Le montage est d'un puissant secours dans l'accomplissement de cette mission.

Pourquoi le pratique-t-on? Les pires adversaires du montage conviennent eux-mêmes que ce n'est pas seulement parce que nous ne disposons pas d'une pellicule infinie, et que, condamnés à ces dimensions finies, nous devons, de temps en temps, coller deux bouts ensemble.

Les « gauchistes » du montage tombaient dans l'excès inverse. En jonglant avec les bouts de pellicule, ils avaient découvert une qualité qui, longtemps, les stupéfia : *deux bouts quelconques accolés se combinent immanquablement en une représentation nouvelle, issue de cette juxtaposition comme une qualité nouvelle.*

S. M. EISENSTEIN, *Réflexions d'un cinéaste,* éd. de Moscou.
Avec l'autorisation de la Librairie du Globe (Paris).

Étude du Cuirassé Potemkine *(1925). Retrouvez : a) les éléments morphologiques précédemment présentés ; b) la valeur dramatique de l'alternance ;*



Extrait des *Cahiers du Cinéma* n° 226-227

c) la place qu'occupent les plongées, les gros plans, etc ; d) les points de vue ; e) l'expressivité du montage.

Extrait de *Le Cinéma selon Hitchcock* par F. Truffaut, éd. R. Laffont

Étude de Psychose *(1961)*

a) Combien avons-nous de "points de vue" ?
b) Qu'est-ce que cela peut faire supposer pour le personnage joué par A. Perkins ?
c) En quoi consiste l'habileté du montage (quand on connaît la fin du film) ?
d) Quel est le rôle "occulte" joué par le spectateur ?

Michel Subor, Anna Karina : *Le Petit Soldat* (Jean-Luc Godard, 1960)

LA NOUVELLE VAGUE ET LE MONTAGE

Le montage n'est pas pour la Nouvelle Vague un moyen de démonstration (idéologique ou autre) ou d'explication (psychologique par exemple). Hantés par la notion de durée au cinéma, qu'ils ont étudiée et critiquée dans les films des autres, les réalisateurs des *Cahiers* mettent au point un rythme rapide de montage narratif, fait de nombreuses coupes, ce qui accroît le nombre de plans dans les films. Cette nouveauté va de pair avec la suppression de l'obligatoire *raccord* et des *truquages de l'objectif* : volets, enchaînés, fondus, etc. En même temps, les metteurs en scène jouent avec la longueur des plans, selon le propos particulier de tel ou tel film. Dans *Le beau Serge*, Chabrol préfère les plans longs, qui accentuent le réalisme — voire le naturalisme — qu'il recherche. Dans *A bout de souffle* et *Le petit soldat*, Godard fait alterner flashes et plans très longs, ce qui souligne le désordre et la nervosité de ses personnages.

D'une façon générale, le montage accéléré typique de la Nouvelle Vague allège le récit et tend à une plus grande authenticité que le montage parallèle ou contrapuntique qui caractérisait le cinéma traditionnel. Il assume en définitive une fonction semblable à celle du reportage télévisé et devient purement et simplement un moyen de « faire avancer le récit ». A l'époque, pourtant, les critiques reprochent à Jean-Luc Godard de donner l'impression de « sauter » d'un plan à l'autre, d'accumuler les « jump cuts », *les faux raccords*, et d'utiliser des procédés insultants pour l'œil. En fait, la suppression des raccords, des truquages de transition d'un plan ou d'une séquence à l'autre et les faux raccords ont souvent une origine plus économique qu'esthétique. L'exemple le plus pittoresque est sans doute *la fausse teinte*, c'est-à-dire le changement de couleur au milieu d'une scène d'*Une femme est une femme*. Jean-Luc Godard fait dire à l'un de ses protagonistes : « Tiens, le temps se couvre », lorsque la lumière sombre sur l'écran, plutôt que de tourner la scène à nouveau pour la raccorder à la précédente. Manque de moyens — humour aussi peut-être —, toujours est-il que cela finit par faire partie de la technique de montage godardienne, *donc* de sa mise en scène, de sa conception du cinéma.

Claire Clouzot, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, éd. F. Nathan, 1973, p. 41.

DEUXIÈME PARTIE

La narration au cinéma

Dernière vignette d'un *Lucky Luke* par Morris et Goscinny (*La Caravane,* éd. Dupuis).

◀ Premier plan de *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960).

Dernier plan du *Charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel, 1972).

I. LA FICTION FILMÉE

1. LES DÉBUTS ET LES FINS DE FILMS

Partons d'une évidence : l'objet-film, comme l'objet-livre, est compris entre deux « néants » : des pages blanches au début et à la fin pour le livre, un écran blanc (d'ailleurs souvent masqué par un rideau qui s'ouvre et se ferme comme pour en dérober ou en dévoiler le mystère) pour le film.

Il est de même évident que les premières et les dernières images d'un film — comme les premières et les dernières lignes d'un roman sont chargées de *signification.*

C'est pourquoi ce sont elles qui vont tout d'abord retenir notre attention. Aussi bien ce sont elles qui contribuent le plus à l'apparition et à la disparition de l'univers fictif en question.

Voici un exemple de description d'un premier et d'un dernier plan :

« Au premier plan d'*A bout de souffle* (1960), il y a Belmondo — Michel Poiccard qui se cache derrière un journal et *nous* regarde quand même du coin de l'œil.

Au dernier plan il y a Jean Seberg — Patricia qui nous regarde droit dans les yeux — (...) Patricia qui nous regarde et nous interroge et nous met au défi de répondre : « Qu'est-ce que c'est : *dégueulasse*? »

Entre les deux, combien de fois avons-nous surpris les personnages qui se dérobent, puis se démasquent, traqués, suspects et pathétiques (...). »

Jean Collet, *Avant-Scène,* n° 79, mars 1968, p. 6.

RECHERCHES ET ESSAIS

Sur les débuts de films

Essai.

A l'aide de quatre ou cinq films pris dans des genres différents, puis dans des genres semblables; à des époques différentes, puis à des époques semblables, déterminez les informations *contenues dans les plans, puis dans les séquences d'ouverture. Indiquez s'il s'agit d'un film qui débute après un générique ou s'il s'agit d'un film doté d'un pré-générique.*

a) Y a-t-il un personnage ? Comment est-il « cadré » ? Comment est-il habillé ? Que fait-il ? etc. ?

b) Y a-t-il un ou plusieurs objets ? Quelle signification (symbolique ou autre) peuvent-ils avoir ?

c) Dialogue ou bande sonore ?

d) Le lieu : quel est-il ? Lieu public ou privé ? Fonction du premier décor présenté. Informations d'ordre spatial ou géographique (par exemple dans West Side Story *de R. Wise et J. Robbins, 1961 ; dans* Frontière chinoise *de J. Ford, 1966).*

Recherche.

Étude des premiers plans de L'inconnu du Nord-Express, *1951 (pendant le générique), des* Oiseaux, *(1963) ; de* Persona *(1966) ; de* Cris et Chuchotements *(Bergman), 1973 ; des* Damnés *(Visconti), 1970.*

Sur les fins de films

Essai.

Envisagez plusieurs types possibles de fins.

a) Les fins « modernistes ».

b) La « fin heureuse » ou happy end : en donner des exemples. A quel type de production appartiennent-ils ? Dans quelle mesure le happy end *est-il ressenti comme nécessaire par le public ? Commentez sa valeur idéologique. La notion de* salut *dans le cinéma américain (western, drame psychologique ou film d'amour, film d'aventures).*

Débat.

Trouvez des exemples de « fins ouvertes » et commentez-les. Exemples nombreux dans l'œuvre de Charles Chaplin et dans le western. Que laisse supposer ce genre de « fin » ? (cf. l'utilisation ironique qui en est faite dans la bande dessinée Lucky Luke*).*

2. LE PERSONNAGE DU FILM

Son identité

A la différence du personnage de roman, qui a besoin, pour exister, d'être décrit, présenté, et dont les actes ont parfois besoin d'être commentés, le personnage de film s'impose d'emblée.

LA FORMATION DU PERSONNAGE

Pour l'acteur, « jouer vivant » consiste, non à représenter le résultat copié des sentiments, mais à faire *naître ces sentiments, à les faire se développer, se transformer, à les faire vivre devant le spectateur.*

C'est pourquoi l'image d'une scène, d'un épisode, d'une œuvre, etc., n'existe pas comme *un donné* tout fabriqué, mais doit éclore, s'épanouir.

C'est pourquoi aussi un personnage ne donne l'impression de la vie que si son caractère se forme dans le cours de l'action, s'il n'est point un pantin mécanique étiqueté a priori.

Dans le drame, il importe particulièrement que le cours des événements ne se borne pas à former *des représentations* du caractère, mais qu'il forme, qu'il « image » *le caractère même.*

Bref, la méthode de création des images dans l'œuvre d'art doit reproduire le processus par lequel, *dans la vie*, la conscience et la sensibilité s'enrichissent d'images nouvelles.

S. M. EISENSTEIN, *Réflexions d'un cinéaste*, éd. de Moscou, p. 82-83.
Avec l'autorisation de la Librairie du Globe (Paris).

RECHERCHES ET ESSAIS

Débat.

Comment peut-on présenter un personnage dans un film ? Quelles fonctions peuvent avoir son costume, sa façon de marcher (par exemple dans Advise and Consent, *« Tempête à Washington », d'Otto Preminger, 1961), de se mouvoir dans un certain univers ? Quels rôles jouent les différentes scènes d' « habillage » dans* Les Damnés *de Visconti, 1970 ? Les différentes cérémonies (anniversaire, dîners, etc.), les miroirs ?*

Essai.

Le personnage principal ou « héros ». Il est celui qui va tenter de s'approprier un monde qui peut parfois lui être hostile, le soumettre à sa volonté et en triompher.
De quel « monde » s'agit-il ? Essayez de le définir le plus précisément possible en prenant des exemples variés.
Par quels moyens *va-t-il y parvenir ? Comment situer, par rapport à lui, les autres personnages du film ? Quelle fonction auront-ils :*
— dans un film d'aventures ?
— dans un western ?
— dans un film « policier » ?
— dans un film d' « espionnage » ? (cf. North by Northwest, *« La Mort aux Trousses », d'A. Hitchcock, 1959).*

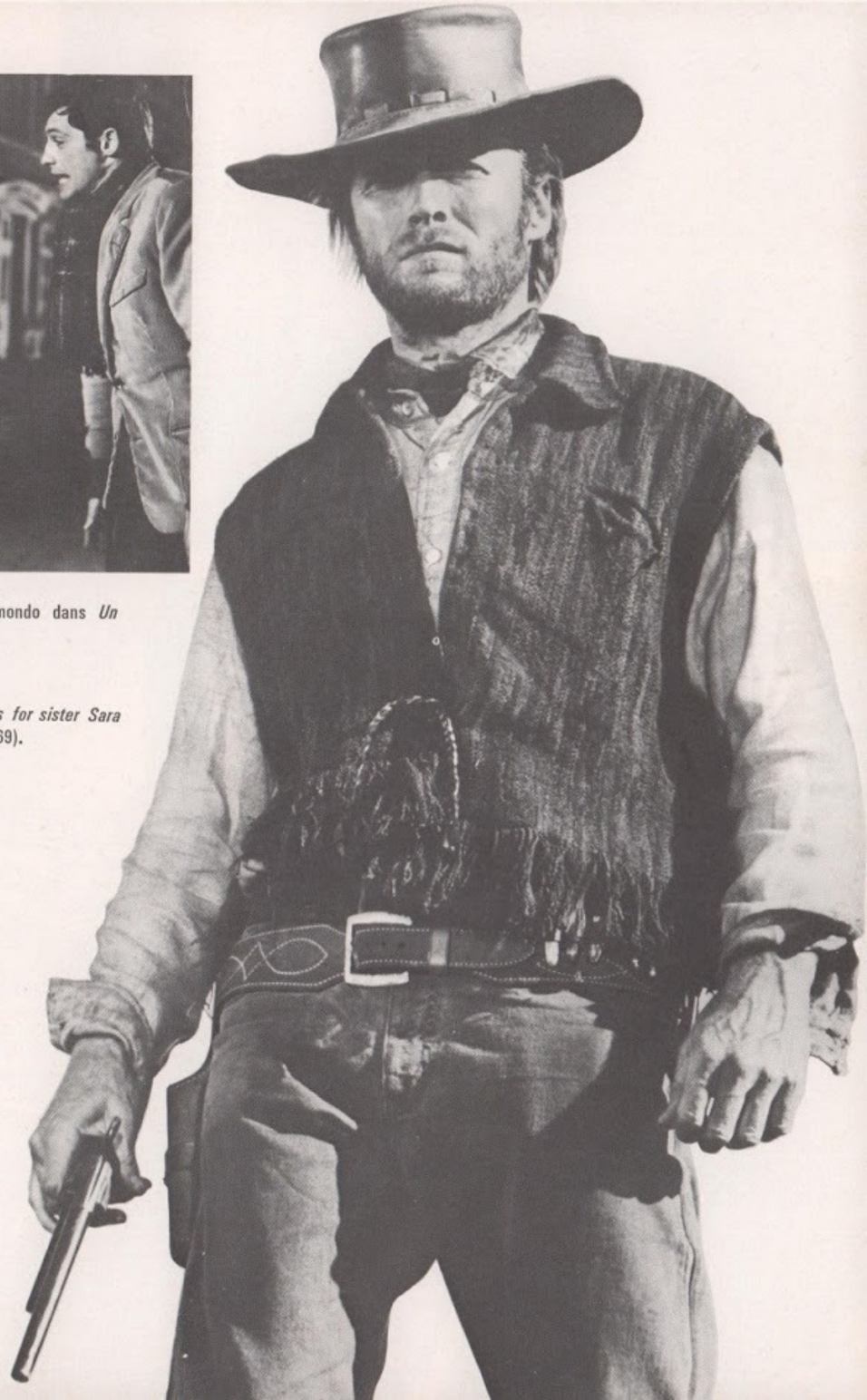
Exposé.

Le « héros » et son incarnation par une vedette : *leur impact sur le public. Quels rapports celui-ci établit-il (plus ou moins consciemment) entre l'acteur et ses rôles ? Entre l'acteur et lui-même ?*

Exposé collectif.

Étude thématique, idéologique et sociologique de certaines vedettes à travers les rôles interprétés par :
— J.-P. Belmondo ;
— Jean Gabin, Alain Delon ;
— Louis de Funès ;
— John Wayne, Charles Bronson, Clint Eastwood ;
— Gian-Maria Volonté, Jean-Louis Trintignant.
Vous pourrez vous reporter avec fruit à l'étude d'Edgar Morin, Les stars *(coll. Points, éd. du Seuil, n° 34).*

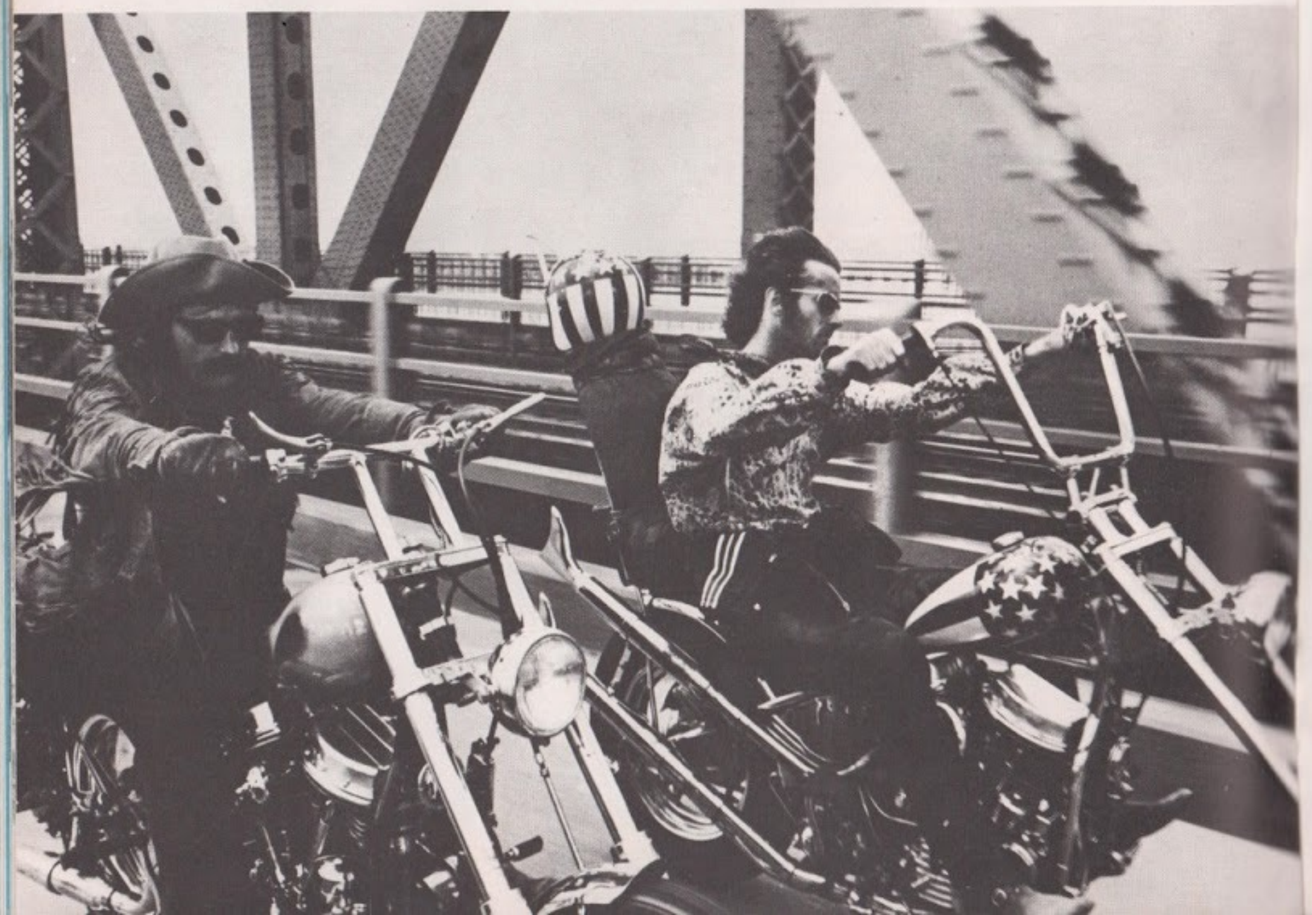
Jean Gabin et Jean-Paul Belmondo dans *Un Singe en hiver* d'Henri Verneuil.



Clint Eastwood dans *Two mules for sister Sara* (*Sierra Torride,* Don Siegel, 1969).

Gene Hackman dans *Scarecrow (L'épouvantail)*, de Jerry Schatzberg (1973).

Denis Hopper et Peter Fonda dans *Easy Rider* (Denis Hopper, 1968).



Son aventure

Entre les limites du début et de la fin, le personnage se *déplace*.

Étude.

a) Entre quelles limites le fait-il ?
b) Comment s'opère ce déplacement ?
c) Quelles valeurs peut-il avoir ? (De l'itinéraire d'ordre matériel/géographique à l'itinéraire psychologique, voire parfois métaphysique). Exemples récents : Easy Rider *de D. Hopper, 1969, ou* Scarecrow *(« L'épouvantail ») de J. Schatzberg, 1973.*

Dans l'univers du film, le héros est l'élément *moteur* de l'action.

Débat.

Vous vous interrogerez collectivement sur le projet *du héros et sur ses avatars, selon que ce projet :*
a) vient d'un désir personnel (l'amour en tant qu'élément dynamique du récit, par exemple);
b) vient d'une prise de conscience : soit le monde à changer, soit le monde à conserver et à rétablir dans son ordre « éternel » (thème du policier/justicier, représentant de la loi).
Découvrez dans des films récents une évolution de ce type de projet : thème de la corruption du représentant de la loi (de la Soif du Mal, *1957, de Welles, à* French Connection, *1971, de W. Friedkin, en passant par* Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon, *1970, de Elio Pietri);*
c) lui est imposé par un autre personnage : quel genre de films ce projet détermine-t-il ? Étude du thème de la mission, du contrat (thème du film policier vu du côté du tueur, par exemple).

Prenez le cas complexe de L'Inconnu du Nord-Express *(1951) : le projet de Bruno (Robert Walker) est refusé par Guy (Farley Granger), mais en fait souhaité (femme odieuse empêchant les projets futurs : remariage, etc.) et non accepté.*

*Que représente ici Bruno pour Guy ? Retrouvez ce thème du double dans d'autres films d'Hitchcock (*Frenzy, *1972, entre autres).*

Son évolution

Que le projet initial vienne du héros lui-même ou qu'il lui soit imposé, il doit, d'une manière ou d'une autre, lui permettre d' « évoluer » — du moins dans un type de cinématographie traditionnelle.

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude collective.

Sous forme de schémas, vous déterminerez, pour un personnage donné :
a) l'état initial et l'état final;
b) et vous indiquerez entre ces deux points les éléments (rencontres, situations, séries d'événements, etc.) qui auront favorisé cette évolution.

Exemples :

L'aventure du Poséidon *(1973):*

haine ou indifférence — *rencontre* — *amour*

individualisme et égoïsme — *épreuves (catastrophe)* — *conscience de groupe, sacrifice*

L'Appât *d'A. Mann (1953)*

appât du gain — *- rencontre*
- prise de conscience
- amour — *renoncement*

vice — *vertu*

Quelles réflexions vous suggèrent ces schémas ? A quels genres de films s'appliquent-ils particulièrement ?
Essayez de les appliquer (en les transformant et en les approfondissant) :
1) au Guépard *de Visconti (1963);*
2) au Cuirassé Potemkine *(1925) d'Eisenstein.*

Essai.

Cinéma et épopée.

John Wayne, Claire Trevor : *Stagecoach* (John Ford, 1939)

Son sens

Personnage inventé, créé en vue d'un certain effet, le « héros » est chargé de véhiculer un certain nombre de *valeurs*. Ces valeurs ne sont pas — et ne peuvent être — fixes, puisqu'elles sont :

— ou bien le reflet de celles d'*un* public;

— ou bien celles que l'on voudrait imposer au public et que l'on voudrait lui faire adopter — pour des raisons qu'il faut absolument essayer de découvrir.

Essai.

Vous montrerez quelle* fonction *peut avoir un personnage dans un film de votre choix (c'est-à-dire ce qu'il est supposé « représenter »).
Vous préciserez si cette « fonction » se fait sur un plan :

• psychologique (par exemple les attitudes possibles face à la vie, l'amour ou la mort; face à un* conflit *d'ordre psychologique, éthique, social ou politique);

• éthique • social • politique, etc.
Vous préciserez aussi la fréquence de ces diverses fonctions.

LE PETIT MONDE DE JOHN FORD

John Ford ne se lasse pas d'évoquer de petites communautés de gens simples, frustes et rudes, paysans ou fils de paysans — pionniers, villageois ou soldats — qui s'installent dans un pays neuf, parfois hostile, l'Ouest américain de préférence. Là, groupés autour d'un fort ou rassemblés en villages, ces hommes défrichent, sèment et récoltent, élèvent du bétail, bâtissent à la force du poignet un monde à leur mesure, bien à eux, sur lequel régneront les lois et où il fera bon vivre. Avec les variantes qu'imposent les divers scénarios, nous retrouvons ce schéma dans de très nombreux films et notamment dans *Young Mr. Lincoln*, *Drums along the Mohawk*, *My darling Clementine*, *She wore a yellow ribbon*, *Wagonmaster*, tous construits sur le thème de l'itinéraire, géographique autant que moral.

Les personnages de Ford — cinéaste formé au temps du muet et à l'école du western — se définissent avant tout par leurs actes, donc moins par ce qu'ils disent que par ce qu'ils font. Liés à un groupe social et toujours considérés dans leurs rapports avec celui-ci, ces personnages, analysés en profondeur chaque fois que c'est possible, ont tous une personnalité bien marquée. Ford tient à ce que ce soient non pas des « types » mais des « individus », dont les problèmes personnels recoupent les problèmes collectifs de la communauté.

Celle-ci, pour être souvent idéalisée, n'en est pas moins humaine et imparfaite, parfois figée dans une morale rigide, puritaine et bien pensante ; en raison de quelque singularité qui les place en marge, il arrive que certains êtres soient rejetés de cette communauté, ainsi Doc Boone, le médecin ivrogne, et Dallas, la « fille perdue » *(Stagecoach)*, le sergent Rutledge, homme de couleur, qui ne peut être que coupable aux yeux de ceux qui l'accablent *(Sergeant Rutledge)*, Elena de La Madriaga qui, pour son malheur, a été capturée par les Comanches et que les dames du fort Grant regardent avec le plus grand mépris *(Two rode together)*.

PH. HAUDIQUET, *John Ford*, éd. Seghers, 1966, pp. 18-19.

LE COUPLE ET LE TEMPS CHEZ BERGMAN

Dans *Jeux d'été*, comme dans *Monika*, l'amour s'identifie à une saison, à un retour vers une nature qui s'opposera superbement au monde urbain. Mais les passions décrites restent éphémères, malgré leur intensité, et limitées dans le temps. Le jeune étudiant, amoureux de la danseuse, mourra accidentellement, en tombant sur des rochers — comme si la nature elle-même avait tendu un piège pour prendre au filet du désespoir la jeune danseuse dont la vie paraît littéralement s'arrêter après la mort de son amant — alors que dans *Monika*, après une saison — l'été, toujours — de passion, où l'érotisme avait la part singulièrement belle, c'est le retour dans la ville qui va annihiler le bonheur des deux amants, laissant le jeune homme coincé dans une situation (quand il se retrouve seul avec l'enfant) qui est le prolongement amer de cet été avec Monika où tout n'était que rire, eau fraîche et soleil. Ce qui importe dans ces deux films, un peu vite considérés comme mineurs (alors que je tiens *Jeux d'été* pour l'une des œuvres les plus sereinement accomplies de Bergman) c'est outre ce qu'ils ont de personnel par rapport à l'auteur lui-même, l'introduction d'une notion de crise psychologique — au-delà d'un récit purement sentimental — qui ressemble fort à un traumatisme. On peut les considérer comme de véritables films d'apprentissage, à cette différence près que la blessure reçue immobilise — et plus précisément dans *Jeux d'été* — le personnage dans son évolution. Le temps s'inverse. L'avenir a été détruit, il ne reste plus que le passé, et ses images obsessionnelles, dans une durée qui s'est refermée sur elle-même et ne débouche plus sur rien. L'amour, le bonheur ou ce qu'on pourrait appeler plus simplement la vie, ne se conjuguent — quand nous les rencontrons chez Bergman — qu'au passé, dès lors garant d'une poignante nostalgie.

Ce thème majeur du temps révolu, Bergman le reprendra quelques années plus tard, en le développant singulièrement, pour nous livrer un de ses chefs-d'œuvre, *Les Fraises sauvages*. Méditation sur la vieillesse, ce film est en même temps une tentative désespérée, sous l'apparente sérénité du propos, de récupération d'un temps perdu qui ressemblait fort à une ultime conjuration pour ce vieillard de reculer les limites menaçantes de la mort. Mais cette récupération du temps perdu ne pouvait qu'entraîner un bilan définitif d'une vie tout entière consacrée à des occupations sérieuses et dont la vanité éclate brusquement. Pour cet homme qui se trouve, au hasard de la route, confronté avec des jeunes gens heureux — en apparence — et assoiffés de vivre, le passé va se trouver réduit à quelques images essentielles, obsédantes : le souvenir d'une femme. A son tour, *Les Fraises sauvages* rejoint le film d'apprentissage, la valeur de la vie ne se mesurant qu'après coup, et ce, au seuil de la mort.

INGMAR BERGMAN, dans *Dossiers du cinéma*, éd. Casterman.

D. Seyrig et G. Albertazzi dans *L'Année dernière à Marienbad* (A. Resnais, 1961).

LES THÈMES DE LA NOUVELLE VAGUE

L'unité thématique du « cinéma des auteurs » et la force des scénarios originaux frappent immédiatement l'esprit. Dans aucun autre groupe on ne retrouve une semblable concentration sur les mêmes idées, les mêmes hantises, une telle continuité dans l'exploration de l'univers mental de l'homme, de ses angoisses, de sa responsabilité. Si la source des thèmes Nouvelle Vague était autobiographique et néo-romantique, les cinéastes de la Rive gauche et leurs scénaristes cherchent l'inspiration dans les répercussions du cataclysme de la guerre, de la menace atomique et de l'absurdité du monde. La Nouvelle Vague illustrait le comportement d'êtres privilégiés dans des situations et des lieux privilégiés ; le « cinéma des auteurs » se penche sur des êtres insérés dans la banalité quotidienne et pris au piège d'eux-mêmes, des autres et du monde.

L'ombre de Brecht et du Nouveau Roman plane sur leurs thèmes. L'anonymat de certains personnages, le « flou » des situations, le refus du metteur en scène de tirer les ficelles, la distanciation des spectateurs par rapport aux êtres dépeints sur l'écran, la description simultanée du temps de l'action et du temps de la pensée, tout cela en est issu. Le « courant Rive Gauche » s'affirme comme un cinéma de la non-identification, un cinéma de la non-intervention de l'auteur.

CLAIRE CLOUZOT, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, éd. F. Nathan, 1973, p. 56.

Vincente Minelli : *Home from the hill* (*Celui par qui le scandale arrive,* 1960)

George Hamilton, Robert Mitchum dans le même film

Delphine Seyrig dans *Muriel* (Alain Resnais, 1963)

Jean-Pierre Kerien, Delphine Seyrig dans le même film

Nous avons parlé précédemment de l'évolution, dans son sens le plus large, du personnage. L'univers dans lequel il se meut est concrétisé d'un point de vue filmique par le *décor* (« naturel » ou non).

Ce décor est, comme le personnage lui-même, et bien souvent à un degré supérieur, affecté d'un grand nombre de « signes ». De plus, c'est lui qui va fonder une grande partie de l'impression de réalité que transmet le film.

POÉSIE ET UNIVERSALITÉ

Le décor de film est une aide indispensable à la mise en scène.

Je suis convaincu que certains metteurs en scène dénués de talent ont fait de beaux films parce que le décor conçu par leur décorateur les y forçait.

Un décor peut tendre à réaliser la réalité, mais les moyens pour parvenir à ce but doivent s'éloigner de la réalité. En somme, dans le domaine du décor comme dans tous les domaines du spectacle, il s'agit de cette transposition de la vie que l'on appelle parfois poésie.

L'acteur le plus banal peut brusquement se sentir inspiré dans un décor qui l'arrache à sa banalité quotidienne et le place sur le plan supérieur des réalités générales.

De même qu'un acteur ne devrait, à mon avis, jamais jouer la « situation » mais bien le caractère de son personnage, de même un décor ne doit pas seulement représenter tel recoin d'un appartement, mais tout l'appartement, toute la ville, tout le siècle.

JEAN RENOIR, cité par LÉON BARSACQ, *Le décor de film*, éd. Seghers, 1970, p. 195.

RECHERCHES ET ESSAIS

Étude.

Relevez les* signes *contenus dans le décor d'un film de votre choix. A quels systèmes renvoient-ils ?

Exposé.

Le décor est-il en rapport direct avec le « caractère » des personnages ? Il existe des cas où ils « créent » eux-mêmes leur propre décor (chez V. Minelli, par exemple).

Essai.

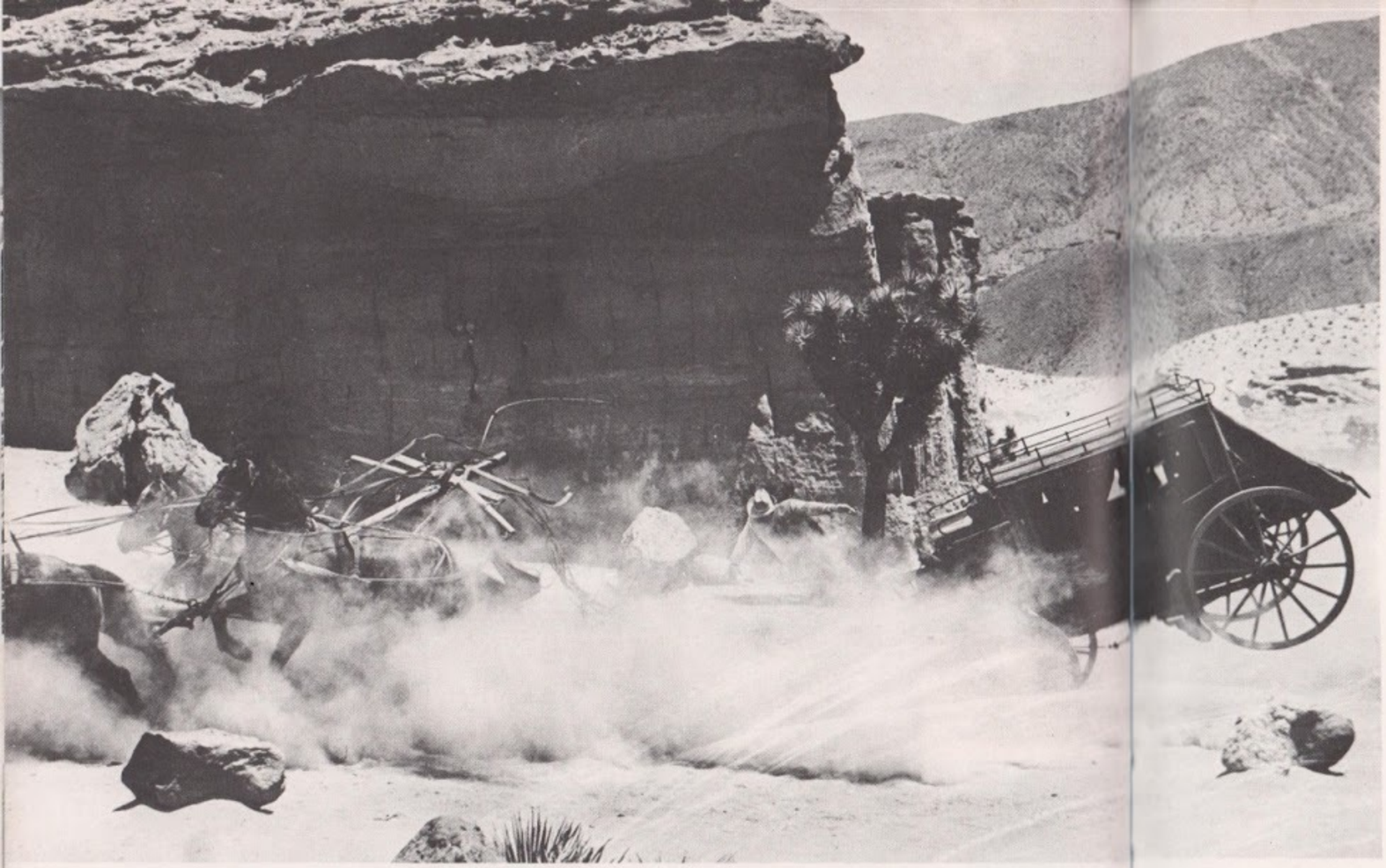
***Trouvez des cas dans lesquels les personnages se sentent mal à l'aise dans le décor : dans* Muriel, *d'A. Resnais (1963), par exemple. Étudiez, à propos de ce film, le rôle joué par les* objets.

Essai.

Le décor a-t-il une importance sociale, psychologique ? Que nous apprend-il sur les personnages ? Sur leur mode de vie ?

Exposé.

Les différents décors d'un film ont-ils une unité ou fondent-ils des systèmes d'opposition ?



LE DÉCOR DU WESTERN

Comme toute grande structure esthétique, le western, qui est en évolution permanente depuis sa naissance, comporte des éléments variables, modifiables, et ce qu'il faut bien nommer des *données permanentes*, à l'instar de la tragédie classique ou de la comédie-vaudeville. Pour changeant que soit le « message », une manière de *rituel* s'est ainsi instauré. On accordera sans peine que le *décor* est ici élément majeur, privilégié, composante essentielle de l'action. « *La chose dépeinte avec le plus de soin dans le western, c'est le pays. Je pense que vous pouvez dire que la véritable star de mes westerns a toujours été le pays.* » Il est aisé, en l'occurrence, de donner raison à John Ford ; et, du même coup, de souligner le caractère foncièrement cinématographique de l'aventure westernienne.

Car il n'est de vrai cinéma qu'en deçà, ou au-delà, de la théâtralité : c'est même parce que la théâtralité est d'abord artifice et convention dans le décor, qu'elle semble négation du naturel (la matérialisation même va ici de pair avec un choix nécessairement conventionnel de l'environnement). Tout théâtre va en fait de la signification au signifiant, posant et proposant les éléments indispensables au sens, et ceux-là seulement (ou les neutralisant au profit du psychologisme pur, du poétique, du verbal...) Mais le western, exploitant largement les extérieurs naturels, se doit d'exprimer la signification à partir du paysage ou de l'objet réel ; il doit même faire en sorte que nous percevions, que nous lisions, les significations *en même temps* que les protagonistes. Aisément, en un tel univers toutes choses deviennent signes prémonitoires, vestiges, témoins, symboles... et parce qu'il est isolé dans ce monde, le « héros » ne peut qu'être lui-même ce déchiffreur, découvrant au long de ses itinéraires ce qui orientera ses actes ou préfigurera son destin.

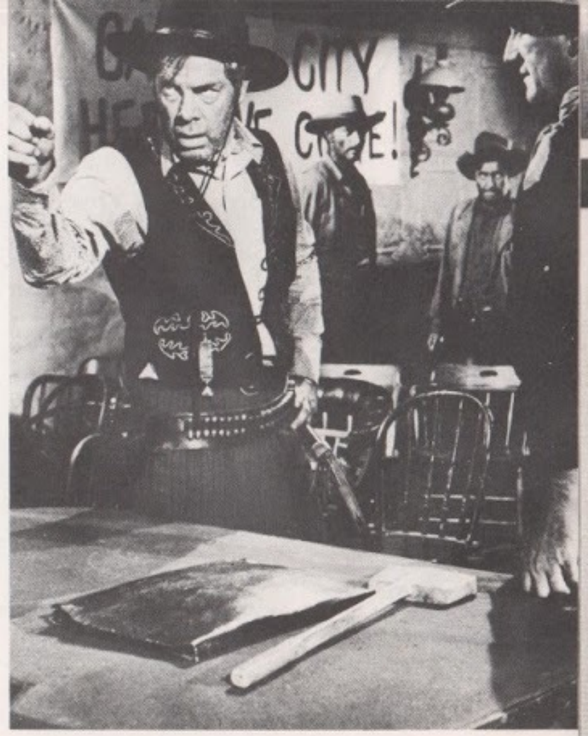
G. A. Astre et A. P. Hoarau, *L'Univers du western*, éd. Seghers, 1973, p. 75.

Walter Brennan, John Wayne : *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) ▶

II. LES THÈMES

◄ Photo publicitaire pour *Rio Bravo* (John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson, Angie Dickinson)

Lee Marvin, John Wayne *(L'Homme qui tua Liberty Valance)* (J. Ford, 1962) ►



1. SIGNIFICATION ET AVATARS D'UN GENRE " POPULAIRE " : LE WESTERN

Le western est un genre éminemment « populaire », parce qu'il est capable de satisfaire, dans tous les publics, le goût de l'action, du spectacle et d'une justice immanente, et qu'il ne nécessite (du moins apparemment) aucune culture préalable. Loin d'être figé dans ses règles et dans ses mythes, il s'est considérablement transformé depuis les années 60, se chargeant, au fur et à mesure de son évolution, d'une ambiguïté qui semblait réservée jusque-là à des genres plus « sérieux ».

Jalons indispensables :

1939 *Stagecoach* (« La chevauchée fantastique »), de John Ford.
1951 *Rancho Notorious,* de Fritz Lang.
1953 *The naked spur* (« L'appât »), d'Anthony Mann.
1954 *Johnny Guitar,* de Nicholas Ray.
1959 *Rio Bravo,* de Howard Hawks.
1966 *Pour une poignée de dollars,* de Sergio Leone.
1967 *The Shooting,* de Monte Hellman.
Ride in the whirlwind (« L'Ouragan de la Vengeance »), de Monte Hellman.
1969 *Il était une fois dans l'Ouest,* de Sergio Leone.

Chose curieuse, depuis 1965, l'Amérique produit moins de westerns, comme d'ailleurs elle produit moins de films à gros budget.

L'Europe en revanche, et plus particulièrement l'Italie, va accaparer ce genre qui était typiquement américain et le faire sien, soit en le pastichant purement et simplement, soit en le parodiant.

LA CONQUÊTE DE L'OUEST

« Le côté le plus sympathique du western, je pense, c'est que tout le monde peut s'identifier avec les cow-boys... Nous avons tous le désir de laisser derrière nous le monde civilisé, et nous sommes jaloux moins d'eux en tant qu'individus que de la vie simple et droite qu'ils peuvent vivre. Nous imaginons tous faire des choses héroïques. En faisant interpréter par des hommes beaux des rôles semi-authentiques, nous ne faisons que suivre la tendance générale du cinéma... L'équité est ce qui nous sauve, c'est notre rédemption, n'est-il pas vrai? »

Ce propos de John Ford constitue à lui seul une remarquable définition du genre et de sa fonction : un *vrai western* est, à lui seul, l'expression d'une *éthique ;* qu'elle se projette dans l'imaginaire, cela même la rend recevable, indispensable à la conscience américaine. Sans nul doute, enfin, le « primitivisme » du western constitue, aujourd'hui encore, aux yeux des « civilisés » l'essentiel de sa séduction.

Reste qu'il importe de définir le western par rapport à sa donnée première, qui est l'Ouest américain ; et qu'il n'est de western digne de ce nom sans la mise en relation d'un certain paysage de l'Ouest et d'une certaine *aventure*, notamment lorsque cette aventure est celle même de la conquête de l'Ouest. *Les mauvais westerns* — dit Howard Hawks — *sont ceux où l'on raconte une histoire qui pourrait se passer n'importe où.* C'est l'évidence même.

G. A. Astre et A.P. Hoarau, *L'Univers du western*. éd. Seghers, p. 19.

Clint Eastwood : *Pour une poignée de dollars* (Sergio Leone, 1966)

Fiche d'étude.

Exposez sous forme de fiches les règles et les mythes du western traditionnel, en vous fondant par exemple sur certains thèmes : l'itinéraire, le héros et ses motivations, l'Indien, la femme, etc.

Étude.

En utilisant le n° 68 de la revue* Cinéma *62 (juillet-août) et la monographie sur le western parue dans la collection 10/18, faites un classement des différents types de héros rencontrés. Vous insisterez particulièrement sur la fonction et la signification de ces héros.

Exposé.

Relevez les constantes dans les westerns de John Ford, d'Anthony Mann, de Nicholas Ray.

Essai.

La modernité dans les deux westerns de Monte Hellman. Rapprochez ces films de* La Chevauchée fantastique. *Replacez ces œuvres dans leur époque : l'Amérique « Hollywoodienne » entre 1939 et 1967. Qu'est-ce que le public pouvait attendre d'un tel film, à l'époque ?

Exposé.

Le mélange des genres : western et fantastique, dans deux films récents :* The Shooting *et* High plains drifter *(« L'homme des Hautes-Plaines ») de Clint Eastwood (1972).

Étude collective.

Étudiez le phénomène appelé « la mort d'Hollywood ». Les phénomènes économiques : saturation du marché, grosse consommation de westerns anciens à la télévision, « séries » télévisées à petits budgets. Les phénomènes esthétiques et sociologiques : absence de vedettes susceptibles de donner naissance à des mythes (seul John Wayne demeure : pourquoi ?), influence du cinéma européen, nouvelles exigences du public.

Débat.

Pour quelles raisons l'Europe a-t-elle récupéré le western ? Quel est le nombre de westerns produits en une année par l'Italie ? Réfléchissez à la nécessité d'alimenter la « boulimie » populaire : après le « peplum », le « western-spaghetti » (deux genres à définir en eux-mêmes et historiquement). Documentez-vous sur le prix de la main-d'œuvre, sur le rôle des paysages locaux, etc.

R. Widmark, H. Fonda: *Warlock (L'homme aux colts d'or)*, E. Dmytryk, 1959

Débat.

Étude collective du « western-spaghetti », comparé au western américain :

a) Les thèmes sont-ils rigoureusement les mêmes ?

b) Étudiez l'évolution du héros, sous toutes ses formes : à quoi correspond-elle dans la sensibilité du public ?

c) Étudiez l'évolution de l'éthique westernienne dans son passage de l'Amérique à l'Italie : à quelles réalités sociologiques et idéologiques correspond-elle ?

d) Le rôle de la femme dans le western italien.

e) Étude synthétique de la création de mythes nouveaux.

f) Clint Eastwood, vedette et mythe.

Synthèse des recherches sur le western.

a) Danger / sécurité / épreuves / salut :
Les oppositions binaires dans le western, américain ou italien : notion de clos / ouvert, etc.

b) Fonction des épreuves et du danger : d'où vient ce danger ? Classez ces différents « dangers », selon qu'ils viennent de l'extérieur (Indiens, hors-la-loi, etc.), et selon qu'ils viennent des personnages eux-mêmes. Quels sont les cas les plus fréquents ? Commentez-les.

2. PROPOSITIONS DE TRAVAIL SUR QUELQUES GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES

Les propositions de recherches qui viennent d'être faites à propos du western peuvent être étendues à d'autres « genres » cinématographiques, entre autres au film « policier » et au film historique. (Pour la notion de genre, utiliser les rubriques de la revue *Pariscop*).

a) Le film policier.

Humphrey Bogart dans *Le Faucon maltais* de John Huston.

◀ Henri Verneuil : *Le Clan des Siciliens.*

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Étude systématique des points de vue de la narration :
a) l'enquête — l'enquêteur (enquêteur représentant légal de la loi, ou enquêteur détective privé);
b) le hold-up ou le « casse » : le gangster;
c) le meurtre : la victime;
d) le meurtre : le meurtrier.

Exposé.

Fonction sociale du policier; du « contrevenant ».

Exposé.

Analysez le phénomène d'assimilation du spectateur à l'un ou à l'autre des personnages.
Envisagez le cas où il s'assimile à l'un et *à l'autre. A quoi correspond cette attitude apparemment contradictoire ?*

Essai.

Étude de la mythologie du « mauvais garçon » (codes moraux des truands, rôle de l'amitié « virile », le tragique, etc.) à travers les films de Jean-Pierre Melville, par exemple, ou à travers les différents rôles d'un acteur (Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, etc.)

Débat.

Évolution « morale » du policier dans les années 70. A quoi correspond-elle sur le plan social et politique ?

Étude collective.

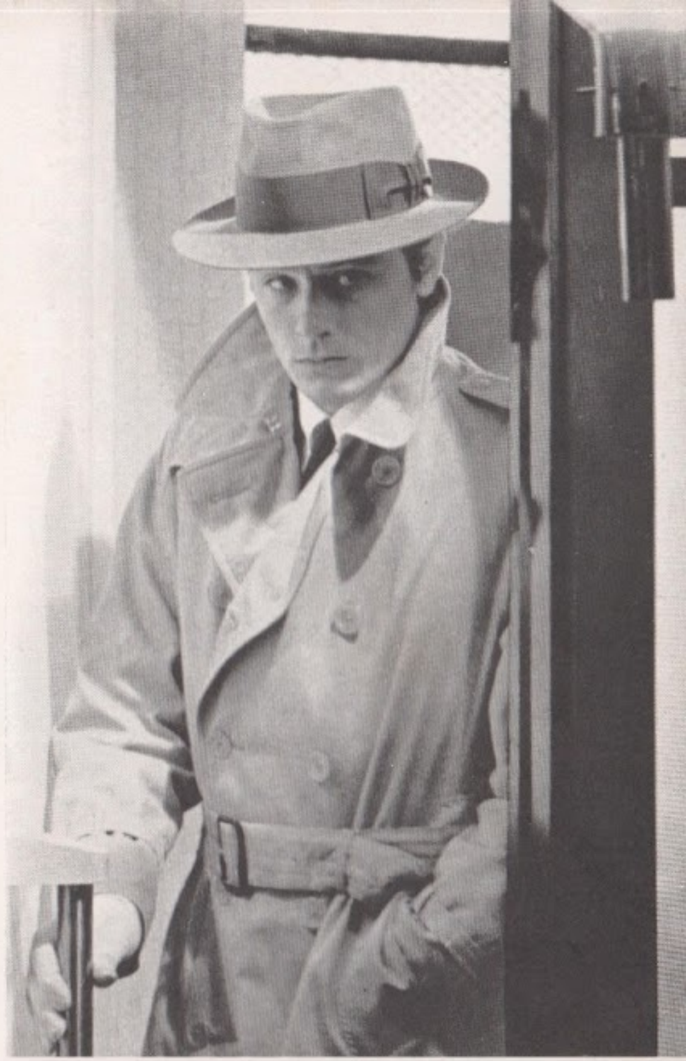
Sociologie du film policier : tentative d'analyse des goûts du public français dans l'année en cours.

Exposé.

Mythologie d'une vedette :
— « emplois »;
— physique : à quel système de valeurs renvoie-t-il ?

◀ Deux plans de *La Dame de Shanghaï* d'Orson Welles. 1948

En haut : Alain Delon dans *Le Samouraï* de Jean-Pierre Melville.
En bas : *La Cinquième victime* de Fritz Lang avec de gauche à droite : Dana Andrews, Thomas Mitchell et Vincent Price. ▶



b) Le film historique.

LE FILM HISTORIQUE ET LA NOTION DU SPECTACLE

Je pense que jamais je ne viendrai à bout du mot « spectacle ». Pendant des années, la presse a appelé, de sa façon monotone et moutonnière, chaque nouveau film de De Mille un « spectacle De Mille ».

Je n'ai rien contre le spectacle. Beaucoup d'événements historiques, beaucoup de cataclysmes naturels sont spectaculaires. L'écran de cinéma leur est un véhicule inégalable.

Mais le spectacle seul ne fait et ne fera jamais un bon film ni un film à succès. L'action ou les effets photographiques les plus spectaculaires ne suffisent pas à supporter une histoire médiocre ou pauvrement construite.

Le public s'intéresse à des gens ; non pas à des masses de gens anonymes, mais à des individus qu'il peut aimer ou haïr, et au destin de qui il peut s'identifier.

S'il y a une formule De Mille dans les films historiques, elle est très simple : raconter une passionnante histoire personnelle sur la toile de fond de grands événements historiques. L'intrigue confère à ces événements un sens plus vivant que ce que la plupart des spectateurs ont trouvé dans leurs manuels d'histoire. Et la toile de fond historique élargit la signification de l'intrigue personnelle, en même temps qu'elle permet d'utiliser les pleines ressources de la caméra en matière de spectacle. Mais c'est l'intrigue qui compte le plus. La construction dramatique constitue la charpente d'acier qui soutient l'édifice. Tout le reste, spectacle, vedettes, effets spéciaux, costumes, musique, est ornement.

CECIL B. DE MILLE, cité par MICHEL MOURLET,
Cecil B. De Mille, éd. Seghers.

◀ Elizabeth Taylor dans *Cléopatre* (1964).

Intolérance de D. W. Griffith (1916).

Louis XIV
Ci-contre, Roberto Rossellini : *La Prise de pouvoir par Louis XIV,* 1966
Ci-dessus, Bernard Borderie : *Angélique et le Roy* (Jacques Toja, Michèle Mercier), 1965

RECHERCHES ET ESSAIS

Essai.

Que retient, de l'histoire, le cinéma hollywoodien ?

Étude collective.

Analyse du système de production du film historique.

Exposé collectif.

Étude comparative de l'Histoire :
a) Dans **Quo Vadis ?** ***(M. Leroy, 1951) et*** **les Dix Commandements** ***(1956) d'une part, et dans*** **Alexandre Newski** ***(1938, Eisenstein) et*** **Ivan le Terrible** ***(1945, Eisenstein), d'autre part.***
b) La cour de Louis XIV dans **Angélique, Marquise des Anges,** ***de B. Borderie (1964), et dans*** **La Prise de pouvoir par Louis XIV** ***de R. Rossellini (1966).***

Exposé.

Conception et vision de l'Histoire dans l'œuvre de L. Visconti : **Senso** ***(1953),*** **Le Guépard** ***(1963),*** **Les Damnés** ***(1970),*** **Ludwig** ***(« Le crépuscule des Dieux », 1972).***

Débat.

Produit-on encore beaucoup de films historiques en 1973 ? Pourquoi ?

Essai.

Analyse synthétique de **La prise de pouvoir par Louis XIV** ***et des*** **Camisards** ***(René Allio, 1970). Documents : n° 122 de*** **l'Avant-Scène,** ***et étude dans les*** **Cahiers du Cinéma,** ***n° 238-239 (mai-juin 1972), pp. 64-74.***

La « Nouvelle vague » : François Truffaut (*Les 400 coups*, 1959. Au centre, Jean-Pierre Léaud)

La « Nouvelle vague » : Agnès Varda (*Cléo de 5 à 7*, 1961)

3. LA THÉMATIQUE PERSONNELLE

Il est peut-être difficile de parler d'*œuvre* à propos d'un cinéaste, tant les contraintes extérieures à sa création pèsent sur celle-ci : par exemple la pression des producteurs, soit pour la conception du projet, soit au moment de la diffusion du « produit » cinématographique.

Il n'en demeure pas moins que l'on peut découvrir des *constantes* (tant plastiques qu'éthiques ou même philosophiques) chez un certain nombre de metteurs en scène — constantes ou obsessions qui peuvent donner naissance à une thématique, et probablement à une œuvre.

LA NOUVELLE VAGUE ET LE MÉLANGE DES GENRES

Les réalisateurs de 1960 abattent également les cloisons entre les « genres » (réaliste, « fantastique », policier, poétique, etc.) en décidant — quel que soit le sujet — de prendre pour point de départ le principe du réalisme, que le film soit « policier » (*On n'enterre pas le dimanche*, de Michel Drach, 1959, *A bout de souffle*, *A double tour*), « fantastique » *(Paris nous appartient)* ou documentaire de fiction *(Les 400 coups*, *Adieu Philippine)*. A.-S. Labarthe appelle cela le « mixte science-fictif », et il fait remarquer qu'en plus de l'influence notable du Néo-Réalisme italien, du documentaire et de la télévision sur les réalisateurs de la Nouvelle Vague, le « postulat réaliste » qui est le leur prend l'aspect d'un *point de vue relatif* (c'est-à-dire subjectif) sur le monde du film, ce qui lui assure une authenticité certaine, à l'encontre du *point de vue absolu* du cinéma de 55-59, qui croyait présenter la vérité sous le seul angle possible, celui de l' « objectivité ».

Réalisme et subjectivité, telles sont les composantes de l' « alchimie Nouvelle Vague ». Si l'on prend pour archétype de mise en scène d'une part *A bout de souffle* ou *la vision personnelle exprimée en langage subjectif* et, de l'autre, *Les 400 coups* et *Adieu Philippine* ou *la vision personnelle exprimée en langage objectif*, on s'aperçoit qu'on ne quitte pas le domaine du réalisme. Seules les techniques pour y parvenir diffèrent. La caméra individualiste et subversive de Jean-Luc Godard filmant d'un triporteur les Champs-Élysées, la technique du reportage direct de Truffaut et Rozier décrivant l'interrogatoire d'un enfant par une assistante sociale ou l'enregistrement d'une émission télévisée, ressortissent à la même intention : « faire vrai ». Pour éviter toute confusion avec le Néo-Réalisme, disons qu'il s'agit de « réalisme transformé », en empruntant le terme à Chabrol, qui répondait à l'enquête de Georges Sadoul en ajoutant : « Je me réclame du Néo-Romantisme (...) si l'on entend par là la transformation chimique du Néo-Réalisme. »

CLAIRE CLOUZOT, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, éd. F. Nathan, 1973, p. 37.

Alfred Hitchcock : Henry Fonda dans *The Wrong Man (Le faux coupable)*, 1956. Scène de la reconstitution du crime.

S.M. Eisenstein : *Ivan le Terrible* (1945) ▶

LA CRÉATION AU CINÉMA

J'ai toujours cru que le plus grand danger que court le cinéma, c'est d'être définitivement inventé.

Le cinéma est une invention permanente. Le jour de son invention définitive sera aussi le jour de sa mort. Ce jour d'ailleurs n'est pas encore venu. Ce qui fait qu'un art ne meurt pas, c'est qu'un être soudain découvre une « place vide » et qu'il trouve un moyen de la combler. Il n'y a pas de place prédestinée pour quelque chose. Ce qui veut dire qu'il y a toujours une place libre pour quelque chose d'inattendu... Pour moi, l'essentiel de la communication créatrice n'est pas d'ordre didactique. Je n'éprouve pas le besoin de faire des ouvrages à thèses, mais parallèlement, je n'aime pas faire perdre leur temps aux gens. Un Chaplin, par exemple, n'a jamais appris quoi que ce soit à quelqu'un, mais il a développé si utilement la sensibilité des gens que c'est tout comme.

Voilà ce qui m'intéresse dans le phénomène de la création, c'est-à-dire comme Chaplin justement, ou comme Proust, laisser derrière moi un monde à moi. Tout le monde a un monde à soi, mais l'art est de le transmettre.

François Chalais, *H. G. Clouzot*, éd. Vautrain, 1950.

1

1 Ingmar Bergman : *La Honte* avec Liv Ullmann et Gunnar Björnstrand

2 Luis Buñuel : *Le Charme discret de la bourgeoisie.*

3 Jean-Luc Godard : *Le Mépris* avec Michel Piccoli et Brigitte Bardot.

4 Michelangelo Antonioni : *La Nuit* avec Marcello Mastroianni et Monica Vitti.

RECHERCHES ET ESSAIS

Exposé collectif.

Voici quelques constantes plastiques dont vous dégagerez à chaque fois la signification :
a) Le costume chez Eisenstein ;
b) Les plafonds chez Welles ;
c) L'escalier chez Hitchcock ;
d) La scène de bal chez Ford ;
e) Le mouvement d'appareil chez Milos Jancso ;
f) L'emploi de la couleur chez Jacques Demy ; chez Jerry Lewis.

Essai.

Étude de thèmes :
a) la femme chez Bergman ;
b) le couple chez Antonioni, chez Godard ;
c) l'adolescent chez Truffaut ;
d) la nourriture chez Bunuel ;
e) le faux coupable chez Hitchcock.

Débat.

Il est possible d'étendre cette étude thématique à toute (ou à une partie de) la production d'une époque. Étudiez par exemple :
a) Le thème de la faute (du péché) et du rachat (salut) dans le cinéma américain de 1930 à 1960 :
1. Le thème est-il présent dans tous les films choisis ?
2. Est-il limité à certains genres ?
3. Quelle importance a-t-il dans les films « psychologiques » ? Dans les films d' « action » ?
4. Montrez à quoi correspond ce thème sur le plan sociologique, historique et idéologique, étant donné la période et le public considérés.
b) Voiture et résidence secondaire dans le cinéma français des années 60 :
*Claude Sautet (*Les choses de la vie, *1970,* César et Rosalie, *1972).*
*Claude Lelouch (*Un homme et une femme, *1965,* Vivre pour Vivre, *1967, etc.).*

Enquêtes diverses.

a) Les problèmes de distribution et de programmation des films, à Paris et en province : nombre de salles monopolisées par un seul film : existence de régions géographiques propres à l'exploitation de tel ou tel film.
b) La publicité : lancement d'un film (affiches, « pavés » dans les journaux).
c) Passage d'un titre anglais à un titre français.
d) Hollywood.
e) La « nouvelle vague » française.

2

3

4

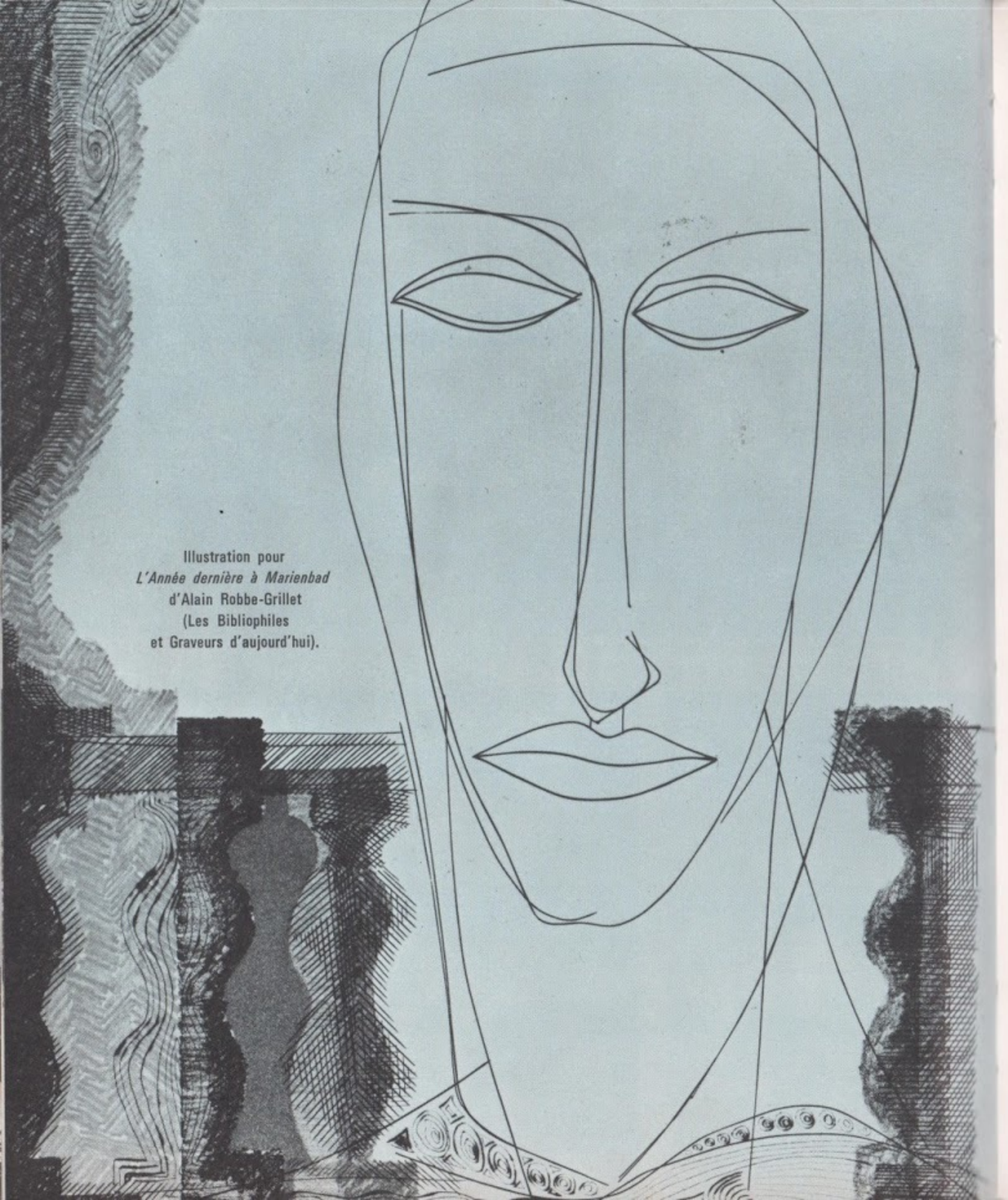


Illustration pour
L'Année dernière à Marienbad
d'Alain Robbe-Grillet
(Les Bibliophiles
et Graveurs d'aujourd'hui).

CHRONOLOGIE

DU ROMAN FRANÇAIS

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DU ROMAN FRANÇAIS

ÉPOQUES	MODES DE DIFFUSION DES ROMANS	ROMANS ÉTRANGERS	ROMANS FRANÇAIS	PRINCIPAUX TYPES DE FORMES ET DE CONTENUS
XII[e] siècle	Récitation rythmée pour un public surtout aristocratique, mais peut-être mêlé.		Diverses versions de *Tristan.* Chrétien de Troyes : *Lancelot, Perceval.*	**Romans courtois** : ils racontent en vers les aventures de héros à la fois valeureux et courtois. Exaltation des vertus aristocratiques de la féodalité — courage, loyauté, aptitude à la prouesse — adoucies par les mœurs de la cour.
XIII[e] siècle	Lectures à haute voix, pour un public plus diversifié et plus cultivé.		Versions en prose de romans antérieurs : *Lancelot Graal.* G. de Lorris, puis J. de Meung : le *Roman de la rose.*	**Romans allégoriques et didactiques** : exposés sous forme narrative d'une philosophie humaniste propre à la classe bourgeoise.
XIV[e] et XV[e] siècles	Découverte de l'imprimerie.	Boccace : le *Décaméron* (contes).	Ph. Pot : *Les Cent Nouvelles nouvelles.*	**Contes et nouvelles** : récits malicieux et satiriques exprimant les préoccupations de la bourgeoisie.
XVI[e] siècle	Diffusion de romans imprimés dans un public plus large et plus cultivé : noblesse de robe, haute bourgeoisie.	**1508** : Montalvo : *Amadis de Gaule* (roman de chevalerie). **1554** : *Aventures de Lazarillo de Tormès* (roman picaresque). **1559** : Montemayor : *Diane* (roman pastoral).	**1532** : Rabelais : *Pantagruel.* **1534** : *Gargantua* (somme didactique et satirique).	**Roman picaresque** : roman de la misère et du vagabondage ; raconte les exploits des picaros (« fripons »), pour parvenir à subsister. **Roman pastoral** : roman d'aventures guerrières et sentimentales dans un décor pastoral. Transposition fantaisiste de la vie aristocratique dans les gentilhommières aisées.
XVII[e] siècle	Vente en librairie d'ouvrages coûteux. Tirages moyens : 300 à 500 exemplaires. Création de la *Bibliothèque Bleue* : collection de petites brochures vendues à bas prix par des colporteurs sur les marchés, dans les villes et les châteaux, et lues à haute voix aux veillées.	**1605** : Cervantes : *Don Quichotte* (parodie des romans de chevalerie).	**1607** : D'Urfé : *L'Astrée* (roman pastoral). **1651** : Scarron : *Le Roman comique* (roman burlesque). **1666** : Furetière : *Le Roman bourgeois.* **1678** : Mme de La Fayette : *La Princesse de Clèves.* **1697** : Perrault : *Contes.* **1699** : Fénelon : *Aventures de Télémaque.*	**Roman burlesque** : transposition d'aventures héroïques dans le monde des bourgeois. Refus des valeurs aristocratiques, intérêt pour la quotidienneté.
XVIII[e] siècle	Meilleurs tirages des ouvrages de librairie : 1 500 à 2 000 exemplaires. Le colportage se répand dans les provinces et les campagnes. Rigueurs de la censure.	**1719** : De Foë : *Robinson Crusoë.* **1726** : Swift : *Voyages de Gulliver.* **1741** : Richardson : *Pamela ou La Vertu récompensée* (roman par lettres). **1774** : Goethe : *Les Souffrances du jeune Werther* (roman par lettres). **1796** : Goethe : *Les Années d'apprentissage de Wilheim Meister* (roman d'apprentissage).	**1715** : Lesage : *Histoire de Gil Blas de Santillane* (roman picaresque). **1731** : Marivaux : *Vie de Marianne.* Abbé Prévost : *Manon Lescaut.* **1759** : Voltaire : *Candide.* **1761** : Rousseau : *Julie ou La Nouvelle Héloise.* **1773-74** : Diderot : *Jacques le Fataliste.* **1782** : Laclos : *Les Liaisons dangereuses* (roman par lettres). **1787** : Bernardin de Saint-Pierre : *Paul et Virginie* (roman pastoral dans un cadre tropical). **1791-97** : Sade : *Justine ou Les Malheurs de la vertu.*	**Formes privilégiées** : en réaction contre le roman d'aventures aristocratique, le roman, forme bourgeoise au XVIII[e], copie les histoires vraies, mémoires, souvenirs, lettres. **Contenus privilégiés** : le héros, souvent de basse naissance ou déclassé, fait effort pour réussir ou pour vivre un amour contrarié par la société. *Exaltation des valeurs bourgeoises* : vertus domestiques, art de vivre ; intérêt porté aux problèmes matériels et à l'aménagement du cadre de vie. *Utilisation du roman à des fins didactiques ;* exposé, sous forme narrative, de doctrines philosophiques, sociales et politiques.

ÉPOQUES	MODES DE DIFFUSION DES ROMANS	ROMANS ÉTRANGERS	ROMANS FRANÇAIS	PRINCIPAUX TYPES DE FORMES ET DE CONTENUS
XIX[e] siècle	Extension du colportage de la *Bibliothèque Bleue* dans les campagnes et chez les ouvriers.	**1819** : W. Scott : *Ivanhoé* (roman historique). **1826** : Fenimore Cooper : *Le Dernier des Mohicans.*	**1802** : Chateaubriand : *René* (roman du moi). **1804** : Senancour : *Obermann* (roman du moi). **1816** : B. Constant : *Adolphe* (roman du moi). **1829** : Balzac : *Les Chouans* (roman historique). **1830** : Stendhal : *Le Rouge et le Noir.* **1831** : V. Hugo : *Notre Dame de Paris* (roman historique). **1833** : Balzac : *Le Père Goriot.* **1839** : Stendhal : *La Chartreuse de Parme.*	**Roman romantique** : • **le roman du moi** : toutes les formes de la confidence lyrique : mémoires, journal intime. Repli de l'individu sur lui-même, expression du « mal du siècle », refus des valeurs de la bourgeoisie d'affaires triomphante. • **le roman historique** : Construction dramatique avec tableaux pittoresques ; nostalgie pour un passé pré-révolutionnaire.
	1836 : Lancement, par Émile de Girardin, de *La Presse,* quotidien à bon marché, avec un « feuilleton-roman ». Naissance et succès rapides du roman-feuilleton. Tirage moyen : 100 000 ex. **1850** : Diffusion de volumes à 1 F, plus gros que les brochures de la *Bibliothèque bleue,* dans la petite et moyenne bourgeoisie. **1877** : 1re campagne publicitaire pour le lancement de *L'Assommoir.* **1880** : Fin du colportage. **1895** : Premiers films du *Cinématographe Lumière.*	**1849** : Dickens : *David Copperfield.* **1865** : Tolstoï : *Guerre et Paix.* **1866** : Dostoievski : *Crime et Châtiment.* **1891** : Conan Doyle : *Aventures de Sherlock Holmes.* **1897** : Wells : *La Guerre des Mondes.*	**1842** : E. Sue : *Les Mystères de Paris.* Balzac : avant-propos de *La Comédie Humaine.* **1854** Nerval : *Les Filles du Feu.* **1856** : Flaubert : *Madame Bovary.* **1862** : Hugo : *Les Misérables.* **1869** : Flaubert : *L'Éducation sentimentale.* **1877** : Zola : *L'Assommoir.* **1880** : Zola : *Le Roman expérimental.* *Les Soirées de Médan.* **1885** : Zola : *Germinal.*	**Tendances réalistes** : réaction contre le romantisme, parti-pris de la connaissance objective, effacement du narrateur. Intérêt porté sur la description des mœurs et des milieux sociaux. Dénonciation satirique des valeurs bourgeoises. **Naturalisme.** But du mouvement : utiliser le roman pour enregistrer, par l'observation et l'expérimentation, les lois de la nature sociale. Intérêt porté aux classes populaires, à la vie du corps et aux instincts.
XX[e] siècle	**1903** : Premier Prix Goncourt pour le roman. **1920** : Développement d'une littérature radiophonique. **1948** : Invention du transistor. **1953** : Lancement du Livre de poche.	**1906** : Galsworthy : *La Saga des Forsyte.* **1908** : Gorki : *La Mère.* **1916** : Kafka : *La Métamorphose.* **1922** : Joyce : *Ulysse.* **1923** : Essor de la science-fiction aux U.S.A. **1924** : Th. Mann : *La Montagne Magique.* **1925** : Dos Passos : *Manhattan Transfer.* **1928-40** : Cholokhov : *Le Don paisible.* **1929** : Faulkner : *Le Bruit et la fureur.* **1930** : Musil : *L'Homme sans qualités.* **1931** : D. Hammett : *La Clé de verre.* **1934** : Fitzgerald : *Tendre est la nuit.* **1937** : Steinbeck : *Des souris et des hommes.* **1940** : Hemingway : *Pour qui sonne le glas.* **1957** : Kerouac : *Sur la route.* **1960** : G. Grass : *Le Tambour.* **1964** : S. Bellow : *Herzog.* **1972** : Soljénitsyne : *Août 1914.*	**1913** : Proust : *Du côté de chez Swann.* **1913** : Alain-Fournier : *Le Grand Meaulnes.* **1922** : Roger Martin du Gard : début des *Thibault.* **1925** : Gide : *Les Faux Monnayeurs.* **1927** : Mauriac : *Thérèse Desqueyroux.* **1928** : Breton : *Nadja.* **1932** : Céline : *Voyage au bout de la nuit.* **1933** : Malraux : *La Condition humaine.* **1934** : Aragon : *Les Cloches de Bâle.* **1936** : Bernanos : *Le Journal d'un curé de campagne.* **1938** : Sartre : *La Nausée.* **1942** : Camus : *L'Étranger.* **1947** : Camus : *La Peste.* **1951** : Gracq : *Le Rivage des Syrtes.* **1956** : B. Vian : *L'Écume des jours.* Yacine : *Nedjma.* **1957** : Butor : *La Modification.* **1957** : Robbe-Grillet : *La Jalousie.* **1959** : Queneau : *Zazie dans le métro.* **1960** : Cl. Simon : *La Route des Flandres.* **1967** : Aragon : *Blanche ou l'oubli.*	**Depuis le début du siècle,** sous l'influence des découvertes scientifiques (relativité, psychanalyse), romans de l'intériorité et du langage : intérêt pour l'inconscient, les fantasmes. Techniques romanesques : modalités des points de vue, langage onirique, langage oral, monologue intérieur, sous-conversation, collages. **Dans l'entre-deux-guerres,** renouveau du roman historique et social : romans-cycles, romans de la condition humaine, qui replacent l'individu dans les conflits du temps. **Après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale,** et sous l'influence du roman américain de l'entre-deux-guerres : romans existentialistes. **Depuis 1933** : Nouveau Roman. Transposition dans le roman de la technicité : montage de romans-machines, de ciné-romans. Intérêt porté aux objets, aux jeux sur le temps et l'espace.

GLOSSAIRE DES TERMES DE CRITIQUE LITTERAIRE

Adage : voir **aphorisme.**

Allitération, assonance :
Allitération : répétition d'une ou de plusieurs consonnes en début de syllabe dans une série de mots rapprochés. Ex. : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Racine). A distinguer de l'**assonance :** répétition du même son; plus précisément, répétition d'une voyelle accentuée à la finale d'un mot. Ex. : « Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire » (Racine). L'assonance se distingue de la **rime,** qui tient compte à la fois de la voyelle et de la consonne finales des mots.

Anthropocentrisme, anthropomorphisme :
Anthropocentrisme : système philosophique qui fait de l'homme le centre du monde. A ne pas confondre avec l'**anthropomorphisme :** tendance à imaginer la divinité à l'image de l'homme; par extension, tendance à prêter aux êtres et aux choses des réactions humaines.

Antiphrase : voir **ironie.**

Antithèse : figure qui consiste à rapprocher deux termes de sens opposé. Ex. : « ver de terre amoureux d'une étoile » (V. Hugo).

Aphorisme, proverbe, sentence, dicton, apophtegme, maxime, adage :
L'**aphorisme** est une formule brève et frappante qui résume une pensée, que ce soit une vérité intellectuelle ou une règle de morale.
Le **proverbe** est un aphorisme populaire. Au contraire, la **sentence** est un aphorisme exprimé de manière dogmatique et littéraire. L'**apophtegme** est une sentence mémorable d'un sage illustre, tandis que le **dicton** est une sentence devenue proverbe.
La **maxime** est un aphorisme énonçant une règle de morale. L'**adage** est une maxime ancienne et populaire.
Cependant les nuances entre ces termes sont parfois difficiles à distinguer et on les emploie souvent les uns pour les autres.

Apophtegme : voir **aphorisme.**

Archaïsme, néologisme :
Archaïsme : emploi d'un terme qui n'est plus en usage dans la langue contemporaine. S'oppose à **néologisme :** emploi d'un mot nouveau ou emprunté récemment à une autre langue.

Assonance : voir **allitération.**

Burlesque : voir **parodie.**

Cadence : voir **rythme.**

Calembour : jeu sur des mots dont les sons se ressemblent et dont le sens est différent.

Cliché : voir **stéréotype.**

Contrepoint : art de composer de la musique en superposant plusieurs lignes mélodiques. Par extension, désigne en littérature l'alternance ou la superposition d'intrigues ou de thèmes dans un roman ou un poème.

Dicton : voir **aphorisme.**

Emphase : voir **litote.**

Épithète de nature : épithète qui ne fait qu'exprimer une qualité évidente de l'objet qu'elle qualifie. Ex. : « un horrible danger », « l'astucieux Ulysse ».

Euphémisme : voir **litote.**

Faux : voir **parodie.**

Hyperbole : voir **litote.**

Ironie, antiphrase, humour :
Antiphrase : figure qui consiste à exprimer une idée par son contraire. Elle peut s'utiliser soit pour atténuer l'expression, soit pour railler ; dans ce dernier cas, elle correspond à l'**ironie :** manière de se moquer en disant le contraire de ce qu'on veut faire comprendre. Ex. : de Ruy Blas à des ministres qui se partagent les deniers de l'État :
« ... O ministres intègres !
Conseillers vertueux ! Voilà votre façon
De servir... » (V. Hugo).
L'ironie se distingue de l'**humour,** qui consiste à dire d'un air sérieux des choses absurdes ou ridicules.

Litote, euphémisme, emphase, hyperbole :
La **litote** est une figure qui consiste à atténuer l'expression pour faire deviner le plus en disant le moins. Ex. : « Je le vois sans déplaisir », pour « Je l'aime passionnément » (XVII^e siècle), ou bien « Pas dégueulasse, ce petit vin » (familier, XX^e siècle). La litote se distingue de l'**euphémisme,** qui consiste à atténuer le caractère déplaisant d'une réalité ou d'une idée. Ex. : « Il repose en paix », pour « Il est mort ».
La figure contraire à la litote est l'**hyperbole :** elle consiste à employer une expression qui va au-delà de la pensée. Ex. : « C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses » (V. Hugo, à propos de la cavalerie française chargeant à Waterloo). A ne pas confondre avec l'**emphase,** qui consiste à employer un style élevé quand ce n'est pas nécessaire.

Lieu commun : voir **stéréotype.**

Maxime : voir **aphorisme.**

Mélodrame : drame populaire aux intrigues compliquées, aux personnages simples fabriqués en contraste, aux intentions moralisatrices.

Métaphore, métonymie :
Métonymie : figure qui consiste à remplacer un mot par un autre qui lui est uni par une relation logique : remplacer l'effet par la cause, le contenu par le contenant, la chose fabriquée par le nom du fabricant, etc. Ex. : « boire un verre », « une flotte de trente voiles », « une Citroën ».
Métaphore : figure qui consiste à remplacer un mot par un autre parce que les objets qu'ils désignent se ressemblent. C'est une comparaison sans « comme ». Ex. : « cet homme est un lion » ; « les lances de l'orage ». On dit que la métaphore est **filée** quand elle est poursuivie et développée longuement. La **métaphore brisée** est un ensemble de comparaisons incompatibles entre elles. Ex. : « Le char de l'État navigue sur un volcan. »

Néologisme : voir **archaïsme.**

Onomatopée : formation de mots par imitation de sons réels. Ex. : *sussurer, cri-cri, bing, clac, crash,* etc.

Paraphrase, périphrase :
La paraphrase d'un texte en est le développement : elle donne les mêmes informations que lui sous une forme plus longue. Ce terme est généralement péjoratif. A ne pas confondre avec la **périphrase,** figure qui substitue à un terme la locution qui le définit. Ex. : « la capitale de la France », pour Paris.

Parodie, burlesque, satire, pastiche, faux, plagiat :
Parodie : imitation railleuse d'une œuvre littéraire ou artistique sérieuse. Ainsi, au XVII^e siècle, le genre burlesque est un genre parodique : il consiste à transposer dans un milieu bourgeois des personnages et des situations héroïques de manière à les ridiculiser.
La parodie se distingue de la **satire ;** c'est une œuvre littéraire ou artistique qui se moque, non d'une autre œuvre, mais de quelqu'un ou de quelque chose. Ex. : *Le Canard enchaîné* est un hebdomadaire satirique.
La parodie se distingue également du **pastiche :** c'est une œuvre littéraire ou artistique qui en imite une autre sans la tourner en ridicule ; elle se donne généralement pour un exercice de style. Si le pastiche n'est pas avoué, c'est un **faux** ou un **plagiat ;** s'il est bouffon, il devient une parodie.

Pastiche : voir **parodie.**

Périphrase : voir **paraphrase.**

Picaresque : type de roman apparu en Espagne à la fin du XVI^e siècle, qui décrit les mœurs des picaros (vagabonds) et promène un personnage à travers différents milieux sociaux.

Pittoresque : qui appartient à la peinture. Se dit d'un style riche en images visuelles, puis, par extension, d'un style riche en images de toutes sortes.

Plagiat : voir **parodie.**

Pléonasme : voir **redondance.**

Poncif : voir **stéréotype.**

Proverbe : voir **aphorisme.**

Redondance, répétition, pléonasme :

En cybernétique, la **redondance** est une répétition de l'information sous une forme différente ; elle est nécessaire pour assurer la communication, dont certaines parties peuvent être altérées par des bruits. En littérature, la **redondance** désigne une abondance excessive dans le discours, du verbiage, et ce terme est toujours péjoratif. Elle se distingue de la **répétition,** qui peut avoir un effet stylistique heureux. Ainsi, la rime est une répétition de sons. Le **pléonasme** est une forme de redondance. Ex. : « monter en haut », « prévoir à l'avance ».

Rythme, cadence :

Le **rythme** est une disposition régulière des sons, avec retour périodique des mêmes sons, ou des temps forts et des temps faibles.

La **cadence** désigne un phénomène plus précis : c'est le retour à intervalles réguliers de l'accent qui termine une phrase ou un membre de phrase.

Satire : voir **parodie.**

Sentence : voir **aphorisme.**

Stéréotype, lieu commun, poncif, cliché, truisme :

En littérature, un stéréotype est un modèle qui permet de produire des phrases, des jugements, des personnages, des intrigues tous semblables. Ex. : « Il n'y a pas de fumée sans feu », « Il n'y a pas de roses sans épines », « Il n'y a pas de plaisir sans peine » sont formés sur le même stéréotype.

Le **lieu commun** est une sorte de stéréotype : c'est un sujet de conversation banal ; il est plus général, moins soumis à la mode que le **poncif,** lieu commun propre à un milieu ou à une époque.

Le **cliché** se distingue du stéréotype : c'est une expression recherchée devenue banale après un usage trop fréquent. Ex. : « des prairies émaillées de fleurs ».

Comme les termes précédents, le **truisme** désigne une banalité ; mais cette banalité est une vérité d'évidence, une lapalissade.

Suspense : emprunté à l'anglais **suspense :** dans un récit ou dans un film, moment qui suscite une attente angoissée.

TABLE DES MATIÈRES

LE ROMAN

par Geneviève IDT

Première partie ROMAN ET SOCIÉTÉ

I. **Le roman et son public**

1. Production, diffusion et lecture du roman en France, jusqu'à la fin du XIX^e siècle ... 7

- *Le mot et la chose* ... 7
- *Avant l'imprimerie* ... 8
- *De la Renaissance à la Révolution* ... 9
- *De la Révolution à l'instruction gratuite et obligatoire* (1882) ... 10

2. La littérature et la paralittérature romanesques en France au XX^e siècle ... 12

- *Le marché du roman* ... 12
- *La littérature et la para-, infra- ou sous-littérature* ... 12
- *Les principales tendances du roman littéraire au XX^e siècle* ... 13

1. Roman et roman-photo ... 15

GUSTAVE FLAUBERT — Une demande en mariage laconique .. 15
Nous Deux — Une demande en mariage prolixe et protocolaire ... 18

2. Roman naturaliste et science-fiction ... 21

ÉMILE ZOLA — Une foule en marche vers la révolution. 21
H. G. WELLS — Une foule en marche vers la mort 25

3. Roman de la condition humaine et roman d'espionnage ... 28

ANDRÉ MALRAUX — Meurtre et angoisse ... 28
IAN FLEMING — Meurtre et Whisky ... 32

4. Présentation matérielle du roman ... 35

Couvertures et jaquettes ... 35
Titres ... 36
Tables des matières ... 39

II. **Le roman et le réel**

- *Vérité, fiction et vraisemblance* ... 45
- *Roman et sciences humaines* ... 46
- *Le roman et le sens* ... 46

1. Roman et document humain ... 47

Préfaces de romans au XVIII^e et au XIX^e siècles :

STENDHAL — Le Rouge et le Noir ... 47
GEORGE SAND — Indiana ... 47
HONORÉ DE BALZAC — La Comédie humaine ... 48
GUSTAVE FLAUBERT — Lettre à L. Bouilhet ... 48
VICTOR HUGO — Les Misérables ... 48
LES GONCOURT — Germinie Lacerteux ... 49
ÉMILE ZOLA — L'Assommoir ... 50
JEAN-PAUL SARTRE — La vie, l'aventure et le récit ... 51

2. Témoignages sur un problème social ... 54

LOUIS-FERDINAND CÉLINE — « Transactions péremptoires en Bambola-Bragamance » ... 54
KATEB YACINE — Troisième classique à Sétif en 1944 ... 58

3. Le récit et l'événement ... 63

Happy end à Brest les 20 et 21 août 1973 (extraits de presse) ... 63
La grande guerre en composition française ... 66
LOUIS-FERDINAND CÉLINE — « Une immense, universelle moquerie » 70
ALEXANDRE SOLJENITSYNE — Complicité entre ennemis ... 74
GUSTAVE FLAUBERT — Un coup de foudre ... 79

III. **Roman et fantasme**

- *Le roman et le jeu* ... 85
- *Le roman et la réalisation imaginaire des désirs* ... 85
- *Le roman et le mythe* ... 86

1. Jeux verbaux, jeux d'intrigue ... 87

FRANÇOIS RABELAIS — Comment Pantagruel évada une forte tempête en mer ... 87
RAYMOND QUÉNEAU — Kouavouar ... 91
S. VAN DINE — Une combinatoire d'intrigues ... 95

2. La réalisation imaginaire d'un désir ... 99

HONORÉ D'URFÉ — Désir, bienséance et déguisement ... 99
DELLY — Désir, protocole et métamorphose ... 104
BORIS VIAN — Désir, jazz et fantaisie ... 108

3. Jeux de l'imaginaire : portraits d'extraterrestres ... 113

LUCIEN — « Les Lunaires » ... 114
H. G. WELLS — Une invasion de Martiens ... 116
A. E. VAN VOGT — Monologue intérieur d'extraterrestre . 117

4. Le mythe et le roman ... 119

FRANZ KAFKA — L'homme-insecte ... 119
ALBERT CAMUS — Le bacille de la tyrannie ... 123

I. L'intrigue et la composition

- *Les schémas conventionnels* 129
- *Les articulations naturelles du texte* 130
- *La structure du récit : variants et invariants* 130

1. ***Comment résumer une intrigue*** 131
Madame Bovary, en bref 131

2. ***Les débuts et les fins de romans*** 134
ÉMILE ZOLA — De ventôse à germinal 135

II. L'espace et le temps dans le roman

1. L'espace 139
- *Fonctions de l'espace* 139
- *Organisation de l'espace* 139
- *Comment représenter l'espace* 140

2. Le Temps 141
- *Le décalage entre l'ordre chronologique des faits et leur apparition dans le récit* 141
- *Variations dans le rythme de la narration* 141
- *Les jeux entre le temps de la fiction et celui de la narration* 141

1. ***L'espace*** 142
HONORÉ DE BALZAC — L'espace comme sécrétion humaine .. 142
MARCEL PROUST — A l'intérieur d'un chausson aux pommes 146
FRANZ KAFKA — Un tribunal au fond d'un labyrinthe ... 149

2. ***Le temps*** 156
GUSTAVE FLAUBERT — Jeux sur la chronologie et variations de rythme 153
LAWRENCE STERNE — Quatre volumes pour une journée 156
MICHEL BUTOR — Labyrinthe temporel 158
MARCEL PROUST — Sur les échasses du temps 162

III. Les personnages

- *Le système des personnages dans un récit* 167
- *Éléments pour composer un personnage* 168
- *Comment présenter des personnages* 168
- *Comment interpréter un personnage* 168

1. ***Variations sur le modèle du forçat évadé*** 169
VIDOCQ — Sœur Vidocq en Basse-Bretagne 170
HONORÉ DE BALZAC — Personnages en contraste 174
HONORÉ DE BALZAC — Contrat diabolique entre Rastignac et Vautrin 177
HONORÉ DE BALZAC — Des menottes pour Trompe-la-mort ... 180

2. ***Regardés et regardants*** 184
MARCEL PROUST — Un personnage-objet 184
ALAIN ROBBE-GRILLET — Le personnage réduit à un regard 187

IV. Le narrateur et le lecteur

- *Narrateur et lecteur : les voix narratives* 191
- *Narrateur et personnages : la perspective narrative* 192

1. ***Du conteur à l'éditeur*** 193
Prologues, avertissements et préfaces :
CHRÉTIEN DE TROYES — Prologues de *Lancelot* et de *Perceval* 193
FRANÇOIS RABELAIS — Prologue de *Pantagruel* 193
MIGUEL DE CERVANTÈS — Prologue de *Don Quichotte* 194
MARIVAUX — Début de *La Vie de Marianne* 194
WOLFGANG GOETHE — Début des *Souffrances du jeune Werther* 195
CHODERLOS DE LACLOS — Avertissement de l'éditeur pour *Les Liaisons dangereuses* 195
CHODERLOS DE LACLOS — Préface du rédacteur pour *Les Liaisons dangereuses* 195

2. ***Narrateur et lecteur*** 197
DENIS DIDEROT — Jacques le Fataliste et son maître 197
MICHEL BUTOR — « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre » 201

3. ***Dire et montrer*** 205
MME DE LA FAYETTE — Un imbroglio sentimental 205
STENDHAL — Voir sans être vu 210
JOHN STEINBECK — Des Souris et des Hommes 214

4. ***Les monologues*** 218
FIODOR-M. DOSTOIEVSKI — « Qui vit après quarante ans ? » 218
JAMES JOYCE — « Oui je veux bien oui » 222

5. ***Conversation et sous-conversation*** 226
NATHALIE SARRAUTE — Dialogue intérieur 226

LE RÉCIT NON ROMANESQUE

par Roger LAUFER

• *Récit impersonnel et récit personnel* 233

Première partie LE MYTHE

• *Les mythes religieux* 236
• *Les mythes épiques* 236

I. **Les mythes religieux**

La Bible — « Premier récit de la création » 239
HÉSIODE — Terre, ciel et titans 243
Les Quatre Évangiles — Tentation de Jésus 246
TITE-LIVE — Romulus et Rémus 249
Vies du Bouddha — Les dés enduits 251
OVIDE — Orphée aux Enfers 253

II. **Les mythes épiques**

HOMÈRE — La mort de Patrocle 257
HOMÈRE — Dans la caverne de Polyphème 260
VIRGILE — Enée et Didon 263
Chanson de Roland — Roland sonne de l'olifant 265
Le Fripon divin — Le Fripon se brûle l'anus et mange ses propres entrailles 269
Mythe Warrau — Histoire de Haburi 271

Deuxième partie L'HISTOIRE

THUCYDIDE — La peste d'Athènes 279
TACITE — La mort de Britannicus 285
BOSSUET — La destruction des temples de Jérusalem 287
VOLTAIRE — La mort de Charles XII 290
JULES MICHELET — La Grande Fédération au Champ-de-Mars 294
ANDRÉ MALRAUX — L'homme sans le secours des dieux ... 297

Troisième partie LES MÉMOIRES ET LES CONFESSIONS

• *Mémoires historiques et récits de voyages* 302
• *Confessions chrétiennes et autobiographies* 302

I. **Les mémoires historiques**

JULES CÉSAR — Le siège d'Uxellodunum 305
BLAISE DE MONTLUC — L'exécution de Saint-Mézard 308
CHARLES DE GAULLE — Mon rôle 312

II. **Les récits de voyage**

MARCO POLO — Le papier-monnaie du Grand Khan .. 317
BOUGAINVILLE — Les belles et le cuisinier 320
CHARLES DARWIN — La mer phosphorescente 323

III. **Les confessions et les autobiographies**

SAINT-AUGUSTIN — Voler pour Voler 327
THÉRÈSE D'AVILA — Vision de Notre-Seigneur..... 329
MATÉO ALEMAN — Perdu pour une femme..... 332
JEAN-JACQUES ROUSSEAU — « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple » 335
CHATEAUBRIAND — Récapitulation de ma vie 337
JEAN-PAUL SARTRE — Au milieu des livres 340

LE CINÉMA

par Francis MONTCOFFE

• *Objectifs* 344
• *Le choix des films* 344
• *Instruments de travail* 345
INGMAR BERGMAN — Quand je fais un film 345

Première partie LES TECHNIQUES DU CINÉMA

I. **Le plein air et le studio**

1. ***Lumière et décor*** 349
FRITZ LANG — Ameublement et caractère 352
S. M. EISENSTEIN — Une musique pétrifiée..... 353

2. Le truquage 354
ALAIN RESNAIS — Studio ou décor naturel 355

3. Le décor réel 356
FRANÇOIS TRUFFAUT — Tourner dans les rues 356

II. **Le scénario et le découpage**

1. Le scénario 359

2. Le découpage 359

JEAN-LUC GODARD — A bout de souffle 359
INGMAR BERGMAN — Le découpage 361
LUCHINO VISCONTI — Le « dessin » du film 361

III. **L'organisation du temps et de l'espace**

1. La durée du film 363
JEAN EPSTEIN — L'espace 363

2. Le plan 365
MARCEL MARTIN — Les plans 365

LUCHINO VISCONTI — L'image 366
LUCHINO VISCONTI — Les angles de prises de vues 366

3. Le raccord 369

4. Le cadrage 370
MARCEL MARTIN — Le cadrage 371

5. Le mouvement d'appareil 373
• *Le plan fixe* 373
• *Le panoramique* 373
MARCEL MARTIN — Le panoramique 374
• *Le mouvement de grue* 375
• *Le travelling* 377
A. RESNAIS, A. HITCHCOCK, L. DAQUIN, J. SORMERY — Sur le travelling 379
• *Le plan-séquence* 381
A. ASTRE et A. S. HOARAN — Les mouvements d'appareil dans le western 381

6. Le montage 382
ORSON WELLES — Une partition 382
S. M. EISENSTEIN — Le montage 383
• *Étude du « Cuirassé Potemkine »* 385
• *Étude de « Psychose »* 387
CLAIRE CLOUZOT — La nouvelle vague et le montage 389

I. **La fiction filmée**

1. Les débuts et les fins de films 393

2. Le personnage du film 395
• *Son identité* 395
S. M. EISENSTEIN — La formation du personnage 395

• *Son aventure* 397
• *Son évolution* 397
• *Son sens* 398
PH. HAUDIQUET — Le petit monde de John Ford 399
Dossiers du cinéma — Le couple et le temps chez Bergman ... 400
CLAIRE CLOUZOT — Les thèmes de la nouvelle vague 401

3. Le décor du film 403
LÉON BARSACQ — Poésie et universalité 403
G.A. ASTRE et A.S. HOARAN — Le décor du western 404

II. **Les thèmes**

1. Signification et avatars d'un genre « populaire » :
G.A. ASTRE et A.S. HOARAN — La conquête de l'ouest 408

2. Propositions de travail sur quelques genres cinématographiques 411
• *Le film policier* 411

• *Le film historique* 415
CÉCIL B. DE MILLE — Le film historique et la notion de spectacle 415

3. La thématique personnelle 419
CLAIRE CLOUZOT — La nouvelle vague et le mélange des genres 419
FRANÇOIS CHALAIS — La création au cinéma 420

Chronologie du roman français 425
Glossaire des termes de critique littéraire 430

RÉFÉRENCES PHOTOGRAPHIQUES

ALBERT : 195. BALLAND : 159. BERNAND : 215 HG. CENTRE BEAUBOURG : 284. BULLOZ : 22 H, 44, 120, 207, 232, 237, 242, 243, 276, 277, 295. CAUBOUE : 143, 181, 198G, 198D. DOMINIQUE DARBOIS : 273, DARGAUD ÉDITEUR : 115, 219, 306, 392HD. CAHIERS DU CINÉMA : 215 BG, 349, 351. 354, 355, 356, 357, 362HG, 364BD, 368HG, 368-369H, 368-369B, 370BG, 372, 375, 376B, 378H, 378BG, 378BD, 380H, 385D, 392HG, 396B, 398, 402HG, 402HD, 402BG, 402BD, 404, 407, 408, 411, 412H, 412B, 413B, 414, 415, 416H, 416B, 417, 420, 423BG, FRANCE SOIR : 63HD. GALERIE MARQUET : 303, GAMMA : 288. GIRAUDON : 5, 6, Lauros : 23BG, 240, 49, 86, 112, 127, 171, 190, 192, 238, 248, 254, 267, 283, 291, 309, 316, 321, 324, 326, 330, 333. HAAGS GEMEENTEMUSEUM : 151. IDEREA : 341. KERTESZ : 138. LAFFONT ÉDITEUR : 79. COLLECTION LA HUMIÈRE : 301. L'AURORE : 63B. L'AVANT SCÈNE : 376HG, 376HD, 423H. L'HUMANITÉ : 63MG. LE MONDE : 63HG. LE PARISIEN LIBÉRÉ : 64. DANIEL LÉVY : 135. MAGNUM : Riboud : 59. NOUS DEUX : 19, 105, O.R.T.F. : 43. 175G, 175D. PARIMAGE : 74, 169 D. RAPHO : Serrailier : 44H. ROGER-VIOLLET : 55, 60, 67G, 67D, 71, 101, 108, 157, 169G, 178, 211, 223, 226, 245, 256, 278, 313B, 313HG, 318, 320, 323, 334, TOP RÉALITÉ : 261, SNARK : 26, 84, 109, 163, 166, 342-343, 347, 348, 350G, 350-351, 358, 362BG, 364HG, 364BG, 364BG, 364HD, 367HD, 367BG, 370HG, 370MG, 388, 391, 405, 406. 409, 410, 418H, 418B, 421, 422H, 422B, UNIFRANCE : 401, 413H. S.P.A.D.E.M. 1975 : *Degas*, *Gromaire*, *Klee*, *Labisse*, *Léger*, *Monet*, *Picasso*, *Redon*.
A.D.A.G.P. 1975 : *Chagall*.

En pages de garde : RAPHO, YANN
En couverture : SERGE CHIROL

N° d'Éditeur C. 20633-IX (PF. c. VII) C. - Imprimé en France - 1er trimestre 1976
Imprimerie KAPP & LAHURE, 92600 Asnières.

COLLECTION LITTÉRATURE ET LANGAGES

VOL. 1 Le langage - Le théâtre
La parole et l'image

VOL. 2 Le conte - La poésie

VOL. 3 Le roman - Le récit
Le cinéma

VOL. 4 La littérature et les idées

VOL. 5 Thèmes et langages
de la culture moderne

179014